Biblioteca de artă

**231**

Biografii. Memorii. Eseuri

# jean dubuffet strategia creaţiei

Dorința de a propune spre acceptare încă o „lume secundă" cea creată de Dubuffet, pornește de la o trăsătură proprie arte în genere, care are întotdeauna ambiția să depășească în planul imaginarului ceea ce ia drept punct de plecare în lumea reală, invitîndu-și publicul de a o supune judecății sale critice... Exegeza lui Max Loreau reușește să ne convingă că avem de-a face cu explorarea artistică a unui spațiu nou, soldat cu certe rezultate, pe care urmează să le integrăm critic în ansamblul tablei noastre de valori, îmbogățindu-ne astfel „universul imaginar"

ION PASCADI

Lei 8

Max Loreau

# jean dubuffet strategia creaţiei

Editura Meridiane

Pe copertă :
JEAN DUBUFFET
*Hôtel du Cantal*
Colecția artistului

# PREFAȚĂ

*Volumul lui Max Loreau despre Jean Dubuffet urmărește cu o minuție și o capacitate reconstitutivă ieșite din comun itinerarul creației unuia dintre cei mai interesanți și inventivi artiști plastici ai secolului (trebuie să observăm că denumirea de artist plastic are aici un sens mult mai larg și mai complex decît cel obișnuit, integrînd activități dintre cele mai diverse și subsumîndu-și atitudini care în mod tradițional nu se încadrau întotdeauna nici măcar în sfera artei).*

*Subtitlul „Strategia creației" nu ni se pare însă potrivit, nu pentru că nu ar fi vorba tot timpul de sinuoasa și schimbătoarea activitate creatoare a lui Dubuffet, ci pentru că, după cum reiese din întreg textul eseului, nu avem de-a face cu o viziune de ansamblu, cu o privire sintetică asupra acestui proces ci, dimpotrivă, cu o urmărire, pas cu pas, a întîmplătoarelor și neașteptatelor sale aventuri spirituale. În aceste condiții nu se poate deci vorbi de o strategie, de un proiect ale cărui momente sînt subordonate unui țel unic ci mai degrabă de o succesiune de „tactici", strîns legate de momentul elaborării lor, de materialele folosite, de imprevizibila inspirație, derivată cel mai adesea din cauze greu de descifrat.*

*Eseul urmărește într-o manieră descriptiv-fenomenologică întregul traseu urmat de creația lui*

*Dubuffet și nu poate să nu surprindă plăcut minuția, finețea analizei, pertinența observațiilor și inteligența comentariului, deși regretăm lipsa oricărei viziuni socio-culturale sau istorice, faptul că rămîi cu impresia că totul se petrece într-un univers aseptic, în afara oricăror tradiții sau contexte, fără o finalitate motivată altfel decît morfologic.*

*Cercetarea formelor, luarea în considerație a materialelor utilizate este extrem de prețioasă și Max Loreau lasă impresia că nici nu e vorba decît de aceasta întrucît sensul sau semnificația artistică derivată este total ignorată sau prezentată oarecum „literaturizant". Este poate observația principală pe care avem a o face acestei atît de aplicate lucrări: analiza operelor de artă plastică cu ajutorul unui „limbaj paralel" — cel logico-discursiv — nu poate să fie completă, conceptele neputînd înlocui culoarea, forma, linia sau materialul, accentuînd impresia că despre operele amintite s-ar putea spune orice, întrucît „infidelitatea" interpretării este recunoscută încă din cuvîntul introductiv al autorului eseului. Cum spune însuși Max Loreau: „de fapt, această carte este lipsită de obiect; ea reface un traseu, istorisește o poveste din care în cele din urmă nu rămîne nimic decît nevoia de a o reîncepe, de a croi singuri mișcarea din care constă aceasta, adică să folosim timpul întocmai ca și ea, în îndoială și dificultate".*

*Subiectivismul și simțul relativității interpretării sale este declarat deci de la început și cititorul este invitat să reia lucrurile pe cont propriu. In ce constă totuși interesul acestei cărți? Eleganța descripției, imaginația debordantă a autorului ei, considerațiile inteligente și asociațiile surprinzătoare sînt suficiente? In parte da, pentru că ele ne pun în fața unei posibile receptări a operei lui Dubuffet în care sensibilitatea, spiritul de observație, erudiția și verva speculativă își dau mîna într-un mod fericit, oferindu-ne o construcție ingenioasă, nu lipsită de funcții instructiv-explicative.*

*In parte nu, pentru că ne dăm seama că, precum paralelele ce nu se întîlnesc decît la infinit, și limbajul logic — chiar utilizînd metafore — nu-l ega-*



*lează pe cel plastic, ba chiar poate să meargă cu totul alături de el. Oricum, însă, sîntem stimulați să ne întîlnim noi înșine cu Dubuffet, să încercăm a construi o interpretare și a vedea în ce fel propria noastră sensibilitate intră sau nu în rezonanță, în contact cu operele sale, atît de nonconformiste și de aceea surprinzătoare.*

*Cîteva dintre considerațiile lui Max Loreau merită atenția cititorului înainte de lectura acestei interesante cărți, fie pentru că surprind trăsături definitorii operei lui Dubuffet, fie că trezesc spiritul nostru prin șocul pe care-l determină. Ni se pare, într-adevăr, că în acest caz avem de-a face cu o abolire a contemplației tradiționale care instaura o prea accentuată ruptură față de cursul real al faptelor și evenimentelor, după cum credem și noi că legea creației lui Dubuffet constă în a se răzvrăti împotriva rolurilor teatrului social, a ordinii convenționale a lucrurilor, introducînd simțul comun, obișnuitul.*

*Atunci cînd pictează, el nu se gîndește la tablouri de muzeu ci la barăci de bîlci sau la panouri publicitare, ceea ce și dă un aer atît de impersonal figurilor ce apar. De fapt, sub aparența concretului, a imediatului se află însă conceptele, ideile, gîndirea pentru care cotidianul rămîne un pretext, ceea ce și explică de ce începuturile activității sale, în care el credea că se adresează maselor, rămîn fără reușită și succesul se lasă așteptat. Primatul ființei generice față de cea concretă, vie, amestecul formelor ce solicită imaginația cu informul care o pot lăsa perplexă, intervenția materialelor brute în locul celor prelucrate și a hazardului în locul necesității conturează o operă dintre cele mai puțin obișnuite.*

*Ceea ce ar trebui adăugat este faptul că pictura conceptualizată sau, dimpotrivă, cea care se adresează direct senzorialului nu devine PICTURA prin ea însăși; aici, procesul ei de receptare, practica valorizatoare este cea care își spune cuvîntul. Pentru Max Loreau lucrurile sînt departe însă de a sta așa: pictura tradițională este considerată cultură, spune el (deci fapt social — n.n.), în timp ce sin-*

gura cale de afirmare a lui Dubuffet o reprezintă încercarea de a ieși din cultură, din pictură, de a face antipictură. Inovația este desigur o ieșire din cadrul obișnuit, o dizlocare, dar nu o ruptură totală și definitivă, pentru că dacă ar fi așa n-am putea s-o înțelegem. In fond, a rupe cu ceea ce a precedat nu înseamnă a ignora tradiția, ci doar a o depăși, a o înlocui sau măcar a ține seama de ea, ceea ce este firesc în artă, dar nu avem de-a face în acest caz decît cu o ieșire din cultura tradițională și cu o înlocuire a acesteia cu o alta.

Pornind de la distincția oarecum metafizică a materiei de formă și susținîndu-și teza prin referiri la Aristotel, pentru autorul eseului formele sînt definite, centrate, discontinue, în timp ce materia este mișcătoare, ilimitată, instabilă, continuă, deci inconsistentă și indescifrabilă. O atare variabilitate a materiei folosite este firească și surprinsă cu un acut simț îndreptat spre suportul operei, dar ne miră neobservarea faptului că prin aceasta însăși forma se schimbă. Este oare posibil ca folosirea solului brut, a texturilor, a irizațiilor, a rețelelor de filamente, a apelor curgătoare, a vegetațiilor luxuriante, a pietrelor, a straturilor de praf să rămînă neutre și fără efect pentru forma la a cărei naștere contribuie? Și rămîn ele simple conglomerate fără nici un sens și semnificație pentru receptor, care le ia drept obiecte opace, lucruri oarecare? Evident că nu. Curajul de a sfărîma canoanele care prescriau în mod tradițional dreptul de a folosi doar anumite materiale nu înseamnă o utilizare cu totul întîmplătoare a acestora și mai ales nu le poate lipsi — în compozițiile reușite — de capacitatea de a sugera un sens, fie el cît de vag și greu de surprins. Este notabilă observația că sugestiile venind din afară, din partea materiei brute, sînt înlocuite cu instigații venite din interiorul picturii, cum spune Max Loreau, dar nu înseamnă aceasta recunoașterea faptului că materia dobîndește nu doar formă ci și sens, că ea este transfigurată, prelucrată, văzută într-o perspectivă specifică, a cărei originalitate nu o scoate din cultură ci dimpotrivă.



Hazardul joacă un rol excepțional în creația lui Dubuffet dar el este „concertat", adică organizat, armonizat, supus intenției creatorului, fie că e vorba de texturi, decupaje sau colaje. Materialul poate inventa întîmplător o anumită figură, dar el devine artă doar dacă acest hazard este selectat, aranjat, „pus în scenă" de artist, deci integrat în artă prin acea Kunstwollen de care vorbeau încă gînditorii secolului trecut. Lucrul este subliniat chiar și de Loreau atunci cînd arată că „Țișnire a insolitului, iată ce este un asamblaj: tehnica violînd nepreväzutul care dejoacă tehnica. Procedeul întrunește deci atuurile, deoarece, pe de o parte, nu exclude cîtuși de puțin capacitatea de control a pictorului, iar, pe de altă parte, crecază inegalabilul, neașteptatul. Unind măiestria și imprevizibilul, încorporează hazardul în formă și forma în hazard". Iată o recunoaștere cît se poate de clară a faptului că pictorul, rămînînd creator și nefiind supus de material, produce fapte de cultură care — oricît ar fi de noi și neașteptate — au depășit pragul simplei obiectualități, cum ni se sugerează adesea pe parcursul argumentării.

Dubuffet neagă tradiția, dar prin însuși acest fapt se raportează la ea și, dacă în cazul lui nu avem de-a face cu o reprezentare de tip clasic, aceasta nu o face mai puțin semnificativă în plan spiritual. Multiplicarea întîmplătorului, trecerea către impresii secunde, către impresii ale impresiilor, reprezintă doar o aparentă suveranitate a hazardului, pentru că — după cum am mai văzut — el este controlat, organizat, dirijat de artist, astfel încît nu ne mai aflăm „între natură și imaginație", ci pășim ferm pe terenul celei de a doua.

De aceea, a spune — precum Max Loreau — că „e ca și cum pictorul ar fi reușit să dejoace convențiile", pentru a trage apoi concluzia că nu mai există nimeni care să răspundă semnalmentelor pictorului, deci nu există pictor — iată un exemplu clasic de sofism de tip quatermio terminorum. Prima oară se vorbește de pictor în sens tradițional, a doua oară de o persoană care, făcînd altfel decît acesta, ar înceta să mai fie pictor în genere. Modul

*însolit de a picta al lui Dubuffet a ajuns între timp să fie însă acceptat, iar inovatorii de după el încearcă acum să-l nege pe el pentru a se afirma. Este aceasta o dovadă a dispariției picturii sau a faptului că, fascinat de rapida, uluitoarea, uneori senzațională, evoluție a lui Dubuffet, analistul său nu-i mai găsește o etichetă potrivită pentru a-l cataloga?*

*În ce ne privește, sîntem suficient de convinși de originalitatea pictorului pentru a nu simți nevoia de a-l expulza din pictură și chiar cultură în genere pentru a-l putea accepta.*

*Observînd cu finețe că arta se învîrte în jurul unui loc mișcător, un fel de miraj numit creație, și că pictorul se află pe un teren dintre cele mai instabile, Max Loreau atrage atenția asupra condiției nesigure a creației. Afirmînd că orice act de cultură ucide cultura însăși, că artistul are drept destin sinuciderea, eseistul francez confundă apariția noului în artă cu prăbușirea acesteia însăși. Evoluția artei — spre deosebire de știință, tehnică sau alte domenii ale cunoașterii și acțiunii umane — este* neînsumativă *și* neintegrativă, *noul nici nu omoară, nici nu înghite vechiul, ci se așază cuminte alături de el.*

*Fascinat de anticonvenționalismul lui Dubuffet — descris cu o mare capacitate expresivă și sugestivă — eseistul — limitîndu-și singur orizontul — nu mai observă că de fapt convențiile negate au fost înlocuite cu altele și că acesta a fost destinul dintotdeauna al artei. Sîntem și noi uimiți de inventivitatea și creativitatea idolului urmărit cu atîta finețe de Max Loreau, dar nu tragem de aici concluzia că întreaga artă ce l-a precedat, îl înconjoară și îl urmează reprezintă „iluzii puțin consistente" cum ni se sugerează.*

*Pasiunea poate ridica monumente gigantice și cînta imnuri de slavă obiectului admirației sale, dar ea nu are nevoie să devină oarbă, să nu mai vadă nimic altceva, să se hrănească din sine însăși și să ridice la rang de idol chiar și Eroarea (care în concepția lui Max Loreau de fapt este amestecul dintre beție și vis, falsitate și iluzie pe care el îl*



*consideră propriu operei pictorului francez; de fapt caracterul amalgamat al operei sale este o convenție care în sine nu e nici adevăr, nici eroare, ea este artificială ca orice produs ce depășește natura; în fapt, Dubuffet își croiește un drum între formă și informe, între unitate și dispersiune).*

*Autonomia artei, faptul că ea se detașează de realul de la care a pornit modificîndu-l, artificializîndu-l, este plastic exprimată de eseistul francez atunci cînd privește retrospectiv opera lui Dubuffet din anii 1940—1960, chiar dacă afirmațiile lui sînt uneori absolutizatoare: „El (pictorul-n.n.) a petrecut aproape douăzeci de ani ca să denatureze aparența, să falsifice realul, azvîrlind în drum părți din lucrările sale care sînt tot atîtea artificii introduse în lume. Și astăzi le desface de ceea ce ele au falsificat, le rupe legăturile cu lumea prin simplul fapt că le manipulează ca pe niște cărți de joc; sau, mai bine-zis, rupîndu-le de vizibil împotriva căruia se revoltau, le ia ca de sine stătătoare și nu le compară decît între ele, ca și cum numai ele singure ar forma o lume închisă".*

*Detașarea tăierea, ruperea, izolarea, autonomizarea sînt într-adevăr procese reale prin care trece orice operă, dar ele au și revers cu semn invers: noua lume în care arta a intrat este la rîndul ei un sistem cu mai de interrelații, ceea ce și face ca ele să întrețină legături cu noul univers în care s-a integrat iar — prin reîntoarcerea la matcă — și cu lumea care a zămislit-o. Caracterul social și istoric al artei constituie suportul însuși al autonomizării, întrucît aceasta este nu o izolare de lume, ci un act de proclamare a unicității și independenței sale.*

*Recunoașterea acestei autonomii, prețuirea „anticulturii"* (adică a inovației ce se opune culturii tradiționale de fapt) *nu trebuie însă să ducă la considerații care să înțeleagă realul ca o nebunie, o înșelătorie, un delir sau o aberație, cum face Max Loreau, vrăjit de forța noii „lumi" artificiale create de artist. In fapt, realul nu este nici adevărat, nici fals, nici normal sau nebun, cum se afirmă, ci neutru sub raport axiologic, așa că oricît am fi de subjugați de expresiile sale ideale nu putem nici*

să-l ignorăm, nici să-i atribuim „valori" care sînt de fapt expresii ale unei anumite perspective umane asupra lui și nu există în sine.

In ce privește condiția artei, aceasta nu poate fi ruptă de acest real a cărui expresie mediată este. Avem de-a face cu o întruchipare a idealului creatorului (eseistul francez va zice cu o „materializare a utopicului"), a cărui funcție asupra lumii reale nu e deloc de neglijat, chiar dacă produsele artei nu au același statut cu cele ale lumii însăși.

In dorința de a contura acest univers creat de om, Max Loreau îl va pune pe un plan mult superior celui primordial, îndemnîndu-ne să intrăm, împreună cu el, în „lumea" vrăjită pe care-o cunoaște atît de bine. Vom accepta invitația pentru că ne plac plimbările de acest fel, chiar dacă ierarhia lumilor ni se pare a fi alta: laudă lui Dubuffet că a reușit să creeze un univers spiritual atît de seducător încît să-i determine pe cei ce-l descriu să-l accepte alături de lumile imaginare paralele lui. Este unul dintre omagiile supreme ce pot fi aduse unui artist, întrucît inovația autentică presupune nu numai un material nou sau un motiv inedit, ci realizarea însăși a unei noi viziuni artistice asupra lumii.

In cazul lui Dubuffet lucrurile sînt doar aparent singura „realitate", din punct de vedere artistic, ele nu ne interesează ca atare, ci doar în măsura în care au devenit obiectivări sui-generis ale esenței umane. Arta nu cunoaște domenii de neatins, ea nu are granițe și semnalizatoare pentru a interzice spiritului uman scrutător să pătrundă dincolo de aparențe, să descopere poezia în lucrurile cele mai prozaice, să „reinventeze" viața acolo unde ea pare că lipsește, să exploreze spații virgine pînă atunci. Chiar cînd apelează la cele mai insolite și neașteptate lumi sau cînd utilizează drept semne artistice obiecte, materiale, construcții necunoscute, totul este ca practica social-istorică să valideze îndrăznelile creatorului și să le confere o altă realitate decît cea „naturală": una social-umană.



Dorința de a propune spre acceptare încă o „lume secundă", cea creată de Dubuffet, pornește de la o trăsătură proprie artei în genere, care are întotdeauna ambiția să depășească în planul imaginarului ceea ce ia drept punct de plecare în lumea reală, invitîndu-și publicul de a o supune judecății sale critice. Cerința artistică pe care o atare lume o presupune este organicitatea, congruența, expresivitatea, opuse haosului, incongruenței, opacității. Oricît de exaltată ar fi exegeza lui Max Loreau, ea reușește să ne convingă că avem de-a face cu explorarea artistică a unui spațiu nou, soldat cu certe rezultate, pe care urmează să le integrăm critic în ansamblul tablei noastre de valori, îmbogățindu-ne astfel „universul imaginar".

Timpul va conferi sensuri și valori diferite unor atari încercări ale spiritului, selectînd cu grijă pe cele izbutite și arătîndu-se nemilos față de impostură. Exegetul are menirea de a sprijini strădania artistului, de a revela noi și noi semnificații ale operei, pentru a ajunge să construiască măcar o aripă a edificiului, cum s-ar fi exprimat Mihai Ralea, urmînd ca noi să le completăm pe celelalte și să lăsăm timpul să ne judece pe toți: artist, critic, simplu privitor.

Bucuria fiecărei descoperiri estetice rămîne însă a noastră, pentru că noi sîntem cei a căror sensibilitate, gust, viziune ne sînt puse în vibrație, modificate, îmbogățite. Orice nouă perspectivă umană nu face decît să se adauge la tezaurul celor existente și să înceapă a aduce dobîndă spirituală pe măsura încoronării ei artistice și a duratei domniei sale.

ION PASCADI

# CUVÎNT ÎNAINTE

Sînt cel puţin două caracteristici care frapează: pe de o parte cantitatea prodigioasă care s-a acumulat (aproape 7 000 de subiecte) şi extrema varietate a formelor şi, pe de altă parte, îndărătnicia cu care revine la aceleaşi motive, încăpăţînarea de a le supune unor încercări veşnic reînnoite precum şi meticulozitatea dezlînată, întortocheată, bîjbiindă a demersului. Firele fără rost dar trainice care se ţes de la o serie la alta legînd din aproape în aproape şi ca din întîmplare grupuri ce par străine între ele la prima vedere, reţeaua de rapeluri, de alunecări, de ocoliri este atît de deasă încît oricine s-ar aventura acolo s-ar vedea obligat să desfăşoare de la un cap la altul şi să demonteze, bucată cu bucată, întreaga ţesătură a operelor. Lucrurile se petrec ca şi cum pensula, gestul, spiritul ar fi stăpînite de căutări orbeşti, chinuite de voinţa tenace de a continua cercetarea deoarece esenţialul se ascunde, nu s-a dezvăluit încă; sau parcă ar fi stăpînite de un soi de logică inflexibilă şi şovăitoare totodată care, chiar dacă nu ştie încotro trebuie să ducă, sîntem obligaţi să o numim coerenţă. Aceea care îl poartă pe Dubuffet, prin încăpăţînarea şi producţiile sale excesive, este pentru mine fără precedent.

Iată ceea ce constituie singularitatea pictorului: masa lucrărilor, forţa care le împinge, mişcarea lor interioară care, luată în ansamblul ei, este de o amploare unică şi astfel constituită, încît nu datorează nimănui nimic. Faţă de masa aceasta, de curentul şi autoritatea care leagă fiecare din faze cu jocul precedentelor, ce pondere au eventualele datorii faţă de Klee, Picasso, Léger sau oricare altul? Şi ce ar putea aduce în plus decît nişte factori anecdotici, ocazionali şi efemeri, deci derizorii, neînsemnaţi? Pictura acestui pictor numit Dubuffet este înmănuncherea izbucnirilor, schimbărilor, ale revenirilor sale. Este munca insistentă a relaţiei care leagă fiecare din firele creaţiei cu urzeala fremătătoare a celorlalte şi atunci cînd munca aceasta are, fără excepţie ca efect (aşa cum este cazul aici), să asimileze, să înglobeze, să preschimbe pe loc ceea ce par a fi elementele lui de împrumut, într-o astfel de măsură încît în valul imens care le poartă nu mai rămîne nici o urmă vizibilă, atunci dăinuie şi se impune numai traseul parcurs de el în întregime şi aceasta este singura realitate şi singura măsură adevărată a operei. Deplasarea fluxului său dizolvă în meandrele formate contururile celui care i-a dat un eventual impuls. De la pictorul care i se dăruie, care încearcă să-l abată, să-l influenţeze prin gestul său, prin fiinţa lui intimă, nu mai rămîn decît semnele aruncate de nemărginita pasiune pentru pictură şi aceasta devine într-o oarecare măsură însăşi esenţa fugară a picturii pornită în căutarea ei însăşi. Şi cum această esenţă este o zonă oarbă, o lipsă de sens, un cuvînt gol şi nefundat, în consecinţă nu este altceva decît necontenita urmărire a propriei sale umbre, pasiunea infinită a esenţei infinite, enigma ei inepuizabilă pornită orbeşte, adică prin surprindere, avîntîndu-se totodată cu gesturi neprevăzute pe propriile urme. Opera lui Dubuffet va fi deci descifrată întocmai unei poveşti fără sfîrşit pe parcursul căreia esenţa problematică a picturii se caută pe sine, în care gestul de a picta se autoîntreabă îndelungat şi din aproape în aproape, bazîndu-se numai pe propriile gesturi, pe cale să fie frămîntată şi a se frămînta; ca pe

un drum anevoios în cursul căruia pictura procedează la propria critică căutînd rezervele necesare unei astfel de critici numai în gesticulația și practica ei enigmatică. Celui care trăiește cufundat într-o muncă de genul acesta, cînd ceea ce caută sau ce caută în el este esența nelimitată a picturii, împrumuturile, apelurile sporadice la experiențele altora nu-i pot fi de vreun folos; cel mult îi pot oferi materiale accidentale, deja prelucrate, dotate cu un sens parțial, străimt, străin propriei sale întreprinderi și care riscă să-l îndepărteze de calea adoptată. Și în drum, cu prețul unor nenumărate încercări, cu ocolișuri hazardate, această esență se ivește depășind piedicile — tradiții, mituri care o privesc — deci constituindu-se pe sine; caracterul său inepuizabil se revelează și se impune obligînd încetul cu încetul să se adapteze ființei sale infinite tot ceea ce-i rezistă — pe de o parte ordinea stabilită a formelor, pe de alta materia risipită — pînă cînd, pentru a sfîrși, rătăcirea ei cuprinde însuși traseul și devine în întregime aparență.

Cum să se procedeze în aceste condiții fără să fie pomenite succint, pe rînd, toate etapele căutării? Evoluția esenței pictorului, care este în același timp și promovarea sa, ne obligă să determinăm toate fazele prin care trece, să refacem gesturile ezitărilor, deplasărilor sale — minime uneori — fără care crezul și semnificația artistului riscă să fie falsificate și fără îndoială că nimic nu dă mai mult curs mitologiilor, ideilor greșite decît travaliul productiv, tocmai pentru că se pretinde scurtarea și amputarea lui de partea întortocheată a desfășurării sale, deci, despuierea de sensul său, de vreme ce sinuozitățile sînt esențiale traseului. De fapt, această carte este lipsită de obiect, ea reface un traseu, istorisește o poveste din care în cele din urmă nu rămîne nimic decît nevoia de a o reîncepe, de a croi singuri mișcarea din care constă aceasta, adică să folosim Timpul întocmai ca și ea, în îndoială și dificultate.



Și așa cum nu va fi vorba de influențele momentane și fragmentare care l-au putut marca pe Dubuffet — altă dată, de exemplu, și este foarte mult timp de atunci, înainte încă de-a fi devenit cunoscutul Dubuffet (au existat, printre altele, influențele lui A. Masson așa cum frapează în pînzele anilor 20) — nu va fi vorba nici despre influențele pe care le-a exercitat asupra cursului artei și nici de oamenii pe care i-a frecventat ici și colo, nici de pictura americană, de arta numită informală, de *pop art*, de *minimal art* sau de *land art*, chiar dacă Dubuffet este dintre cei care au proclamat sus și tare că pictura este o treabă de gîndire și că punerea în joc a actului de a picta este în același timp aceea a actului de a gîndi. Și chiar dacă, din cauza perseverenței și încăpățînării cu care s-a avîntat în căutare, a fost condus să deschidă pe drum o bună parte din căile nebătute către care s-a îndreptat mai tîrziu arta actuală, a făcut-o fără să se oprească și fără să vrea să facă din vreuna un sistem.

Pe de altă parte, dacă evenimentele — detaliile curentelor și ale ființelor — sînt absente, aceasta se datorește și faptului că pictorul purtat de căutarea sa care-i cerea să se descătușeze de tradițiile picturii nu s-a ocupat atît de unul sau de altul din aspectele culturii cît de cultură în ansamblul ei, de cultura în bloc sau, dacă vrem, de spiritul de cultură. Căutarea culturii, critica a ceea ce o încercuiește sînt unul și același lucru; opera lui Dubuffet în totalitatea sa poate apare ca o cronică a lungilor sale dezbateri cu cultura.

În acest sens, fără îndoială că unii vor deplînge faptul că în creație, pe drumul pe care aceasta merge și după modul în care este descrisă, în lucrarea de față domină prea mult calculul și ordinea, într-un cuvînt, cultura. Ce se poate spune despre acest regret — straniu cînd e vorba de un pictor care se declară bucuros filozof — decît că el confundă cu prea mare ușurință viclenia cu ordinea, artificiul cu regula, strategia cu respectul logicii și că se bazează pe identificarea abuzivă sau cel puțin pripită a spiritului culturii

cu spiritul rigorii și al consecuției? Mai trebuie oare amintit că inocența, prospețimea florii ingenue, izbucnirea spontaneității, iarba crescută oriunde și oricum datorită unui fel de admirabilă nebunie, arta de rînd și geniul naiv aparțin în aceeași măsură culturii ca și mitul coerenței, al rigorii, al științei pure? Și că nu există vreo operă insolită și derutantă — ca acele focare de neliniști pe care ARTA BRUTĂ le aprinde în mijlocul conformismelor noastre — fără o perseverență în tensiune, o luciditate de o infinită înflăcărare? Cei care asimilează spiritul rigorii și coerenței cu acela al culturii, pentru a striga apoi că artistul care pune cultura în joc este pradă unui fel de văpăi înnebunite din care gîndirea și vigilența sînt absente, aceia nu fac decît să ducă mai departe tradițiile noastre cele mai înrădăcinate. Ei se încăpățînează să ascundă faptul că, dacă creația nu poate exista fără pasiune oarbă, este nevoie de multă perseverență și conștiinciozitate pentru a demonta această îmbinare încîlcită de coerență, de slăbiciuni și lacune, deci această îngrămădire de falsă rigoare care este cultura; că doar o pasiune excesivă poate restabili rigoarea adevărată punînd-o față în față cu cea falsă, distrugînd vicleșugurile prin vicleșuguri și curaj și lăsînd astfel cultura deoparte.

Cum, de altminteri, ar putea actorul să se lase prins la nesfîrșit de jocul și rătăcirea continuă? Pictorul este departe de a fi un dansator beat, inconștient: e obligat să muncească și odată la lucru trebuie să respecte cerințele meseriei. Și, pe acest plan, sîntem obligați să constatăm că are suficient timp să gîndească. Dacă uneori are gesturi vii, înflăcărări și dacă uneori trăiește momente excesive, ieșite din comun, trăiește însă și din rutină supărătoare: prepararea culorilor, a pînzei, decuparea pieselor necesare asamblărilor, așteptarea să se usuce diferitele straturi de culori înainte de a putea așterne altele sau ca lipitura să prindă; între timp se apucă din nou de subiecte lăsate deoparte, se ocupă de organizarea muncii pen-



tru a evita timpii morți, pregătește sau chiar lucrează efectiv la mai multe opere deodată. Nu-i rămîne decît puțin timp pentru visare dar mult timp, dimpotrivă, pentru preocupări banale, gesturi mecanice în timpul cărora se schițează asemănări, gîndirile încolțesc, se pun în aplicare ideile, au loc chibzuirile, se iau hotărîri, se trag ițe, se deschid noi căi, se conturează noi proiecte, forțele se înfruntă sau se evită un întreg joc de cîntărire, de contraste, fără îndoială că unele dintre ele încă foarte confuze (fără plan prestabilit) dar care nu țes mai puțin între toate momentele travaliului nenumărate fire, o rețea densă de raporturi riguroase deși nesigură și încurcată. Opriri, așteptări, încetiniri: gesturi fragmentate, dezlînate, unde nu încetează să se însumeze evaluarea, calculul, manopera, intrigile, chiar de n-ar exista decît pentru a reînsufleți între momentele separate ale creării unui tablou continuitatea și unitatea etern pierdute. Rămîne ca, după aceasta, pictorul să poată dori a pune în inima pînzei sale pasiunea violentă a trăirilor sale în cursul cărora lucrurile se decid și se creează. Dar el trebuie *s-o vrea*, să-și dea osteneala să construiască o înflăcărare care nu i se dă lui decît fragmentar, întreruptă fără încetare de condițiile proprii muncii sale. El trebuie să construiască, chiar împotriva practicii sale, pasiunile pe care ea se fundamentează și fără îndoială reinventarea acestui fel de nebunie creatoare sau rătăcire în mijlocul căreia se aprinde creația este creația însăși. Dar reconstrucția țîșnirii pulverizate nu este țîșnirea, cu atît mai mult cu cît ea nu se poate face fără să treacă la rîndul ei prin condițiile materiale ale actului de a picta, deci fără să se fărîmițeze. Destinînd pe pictor la o izbucnire, fără de sfîrșit, aceasta cere îndemînare și tact, o suită întreruptă de subtile artificii pentru a putea insufla acestei pînze fără viață efemera ardere a debutului, pe scurt, o strategie, contrariul unei nebunii și, dacă există și nebunia, aceasta constă în înverșunarea maniacă fără limită,



fără speranța de a reaprinde vîlvătaia dispărută.

În concluzie, eforturile pictorului tind către necesitatea de a îmbina nesocotința cu rigoarea.

Un cuvînt încă înainte de a ceda locul tablourilor. Am încercat să împletesc, pe marginea pînzelor, un fel de limbaj paralel care ar desemna mișcări analoage lor. Unul din rolurile unui eseu scris despre un pictor mi se pare a fi acțiunea de a aduce pe calea unei expuneri pe spectator pînă la marginea tabloului, de a trezi în el emoții și atitudini care să-l facă să pătrundă sensul adevărat a ceea ce se considera cu prea multă ușurință o imagine. Mi s-a părut că cea mai bună descifrare constă în elaborarea unui fel de scriitură, că cea mai bună contribuție la ceea ce se poate numi creație este o muncă de natură poetică și care evocă, reconstituie în felul ei, jaloanele tablourilor, evoluțiile acestora, jocul lor de pătrundere ca și repetările lor — care nu sînt, la drept vorbind, tocmai niște repetări, ci tot mereu niște mișcări cîte puțin decalate, construind astfel prin ușoare digresiuni monumentalitatea operei.

Prima parte

# DISLOCAREA APARENȚEI

# Capitolul I

# PRIMELE JALOANE

## PREISTORIA (1901–1942)

Născut în le Havre în 1901, s-a apucat de pictură la patruzeci și unu de ani.

A fost ispitit întîia oară la șaptesprezece ani. Îndată după ce și-a părăsit orașul natal pentru a locui la Paris, s-a înscris la academia Julian, unde a urmat cursurile cîteva luni. Nu-l interesează. La drept vorbind, nu, arta de care se izbește nu-i este pe plac. Renunță. Sau mai degrabă se retrage, în căutarea unei arte care cere o nouă punere la punct a spiritului și despre care el nu știe încă nimic. E sigur doar de aceasta: cum că această creație, oricare ar fi ea, n-ar putea accepta reverențele cu care se obișnuia în vremea aceea să fie înconjurată arta. Părăsește bulevardul Saint-Michel și esteții lui în anul 1919. Purta pe atunci pălărie cu boruri largi; în anul următor poartă șapcă. Îl chema acțiunea, libertatea vieții adevărate; aceea a oamenilor simpli.

De atunci începe să-i încolțească în minte o idee care nu-l va mai părăsi și anume crearea unei opere direct conectată la arzătoarea agitație a lumii, abolirea acelei manii a contemplației care, stăvilind curentul realului, nu mai poate face altceva decît să-l reducă la cîteva resturi țepene.



Vrea o artă care să fie reflectarea brută a emoțiilor și a senzațiilor noastre.

Tatăl său este un negustor timorat. El îngrămădește cărți de toate felurile în timp ce, în monotonia provincială, visează să scrie, să se împăuneze cu prestigiul cu care sînt încununați artiștii, pentru a scăpa de obligațiile aspre ale existenței burgheze. Fiul nu are deloc contacte cu lumea din afară. Cînd ajunge la vîrsta bărbăției, reperele sale nu sînt numeroase pentru că a trăit izolat în casa părinților: doar cărțile și tatăl său. Tatăl este comerciant, el va fi artist. Tatăl este un negustor care suspină după artă, el va fi un pictor care nu se gîndește decît să scape de sub influența artei în perpetuă goană din fața condiției de artist; un artist în genul oamenilor de afaceri, avid de o activitate banală, de ocupații comune. Ceea ce nu poate apuca cu mîna dreaptă, găsește mijlocul să ia cu stînga. Niciodată nu-și asumă responsabilitatea pentru alegerile făcute după modul în care lumea încearcă să i le impună: veșnic într-o situație instabilă. Legea lui va fi revolta împotriva rolurilor din teatrul social, împotriva ordinii lucrurilor. Călare pe tendințe diferite: pictor al obișnuitului, al banalului, pictor antipictor.

Dada, negația disperată a artei. Unii scriitori încearcă toate meseriile ca să se amestece cu lumea, să i se ofere, să se consume în mijlocul ei. Acela care pînă mai ieri era numit pompos artist nu mai este decît o ființă derizorie. Și pe el îl duce vîrtejul.

Așa că ia vaporul spre Argentina: calculează și desenează planuri într-o întreprindere de calorifere. Seara, învață să bată la mașină, căci este decis să intre în afaceri. Nu-i trebuie mult ca să-și dea seama că, de fapt, este slab pregătit pentru a deveni om de acțiune. Și socotind bine, negoțul patern îi putea oferi ucenicia de care avea nevoie atît de urgent, în aceeași măsură ca și Argentina. Deci debarcă în le Havre, se

asociază cu tatăl său, apoi deschide un magazin propriu la Paris și devine negustor de vinuri (din soiurile cele mai comune) ca și pictura pe care ar fi dorit s-o practice.

Și acum, cînd se găsește în lumea afacerilor, începe să tragă cu ochiul la tablouri. Și așa se spune că în 1933 pune din nou mîna pe pensule. După-amiezile, în loc să se lase furat de beția vinurilor sau a traficurilor, i se întîmplă adeseori să se ducă în atelierul închiriat pe bulevardul Saint-Michel. Pictează acolo mai ales portrete, reale, imaginare, pe care dorește să le abordeze, conform crezurilor de la începuturi: adică cu intențiile unei antiarte. Atunci cînd pictează, nu se gîndește la tablourile din muzee, ci la barăcile de bîlci și la picturile publicitare din cinematografe. Se străduiește să confere tuturor figurilor un caracter impersonal, într-atît de convențional încît ajung să se deplaseze pe un plan grosolan. Să facă tablouri care nu sînt tablouri, care nu au aerul de-a fi tablouri.

1935. Marionete, măști de mucava. Le părăsește curînd ca să se dăruiască în exclusivitate picturii. Aceea pe care o practică ia niște aere de un realism excesiv, dar din păcate deraiază pe drum și alunecă spre pictura tradițională. Îndreptată spre ireal, se pomenește abătută pe calea academismului. Paleta și șevaletul sînt din nou părăsite. Aventura a durat ceva mai mult de trei ani și se termină ca și precedenta cu întoarcerea la comerțul de vin.

În 1942 se anunță o nouă criză. De data asta nu duce lipsă de bani. Se apucă de pictură pentru a treia oară — de cea bună. Sînt înmormîntate ambițiile mari: de aici înainte se consideră prea în vîrstă pentru ele. Scăpat de obsesia de a face carieră de artist, eliberat de orice supunere față de ceea ce se numește artă, va picta pentru simpla lui plăcere; va avea mania să deseneze pe plasa lui de himere.



## MARIONETE DE LA ORAȘ ȘI DE LA ȚARĂ (1942–1945)

Cîteva portrete și naturi moarte, nuduri și cîntărețe. Ianuarie 1943, *Gările personale*. Marcat de insuccesele și experiențele trecute, se întoarce la tablourile lui într-o stare de spirit oarecum neurastenică și pătruns de ideea că proiectul unui artist nu se poate solda decît cu un faliment. Și iată că în mijlocul acestei disperări, chiar atunci cînd credea că totul e pierdut, a licărit o scînteie: dintr-o dată, pe pînza sa a întrezărit ceva mai mult decît se aștepta. Dovadă că nu este condamnat la eșec și că mai poate spera să devină pictorul acela la care visase. Obsedat de o idee și anume să facă tablouri care să nu evoce imaginea prestabilită de tablou: iată ceea ce pare să conțină ca o promisiune tocmai pînza aceea la care lucra. Și mijloacele pe care le-a folosit îi dau de gîndit. Tocmai prin utilizarea deliberată a unei stîngăcii antiplastice a sfărîmat asemănarea cu ceea ce este în mod obișnuit numit tablou. De acum înainte știe că ceea ce înțelege prin creație cere forme insolite, emanînd un rău resimțit. Redarea neliniștii, a impetuozității, chiar a înnebunirii, în gîndul și în lucrările sale, iată esența intențiilor lui de pictor. Și cu aceeași ocazie, descoperă și cum poate ieși din dilemă. Între artă și acțiune, nimic nu te obligă la o alegere. A face tablouri care aduc tulburare spiritului, care schimbă direcția pașilor asemenea unei mari sărbători, care dau trupului dorința unor gesturi neobișnuite și capului gustul pentru o enormă greșeală.

Curînd după aceea, scoate albumul *Métro*. Impulsul este dat. În guașele lui apar bande de personaje a căror alură evocă desenele de copii și acelea ale nebunilor. A dat în sfîrșit formă vechilor sale visuri. Și pleacă cu pasiune în căutarea unei arte care s-ar trage din puterea nevinovăției minții și ar fi bazată pe omiterea rețetelor

învățate: cu spatele întors către reprezentarea clasică.

Inocența, zisă pierdută, este departe de a fi atît de primitoare cum i-ar place să creadă și mai greu de găsit decît prevăzuse. Puțin importă pentru moment: esențialul se află altundeva. Cel mai urgent este să se ofere personajelor un oraș făcut pe măsură: sarcină pe care și-o asumă *Vederile din Paris*. Curînd va veni rîndul satului. Personaje marionetă, oraș marionetă, peisaje marionetă, terenuri marionetă, ceruri marionete: întreaga lume un teatru de marionete.

August 1943. Peisaje ciudate se așternpe hîrtie căutînd calea unor generalități extreme. Încă de mai înainte personajele aspirau la aspectul depersonalizat și ideic al spectacolelor mentale. Pictorul se complace în prezent în utilizarea unor procedee de execuție capabile să sublinieze caracterul conceptual al subiectelor figurate: mijloace sumare, trunchiate, traseu grosolan, plaje fruste de culori țipătoare, juxtapuneri și opoziții cu un aspect stîngaci, nedibaci.

Scene de munci cîmpenești, urmate de o efloreșcență de pînze: peisaje și scene din viața de la Paris. Și personaje bufone, în poziții ridicole; nu atît pentru că au fost prinse ci surprinse, neterminate, ca și cum ar fi retezate în plin zbor, întrerupte fără vreo noimă. E chiar acel efemer, lucrul neterminat pe care-l caută; imperfecțiunea și cotidianul în care numai mișcarea gesturilor contează, în care dispar caracteristicile particulare; efervescența ființelor, infinită și măreață.

Decembrie 1943. Se produce un eveniment care-i tulbură singurătatea. Într-o zi, Georges Limbour este însoțit de cineva atunci cînd sună la numărul 34 din strada Lhomond. Jean Paulhan se entuziasmează imediat de tablourile pe care le vede. Va reveni adesea, însoțit de fiecare dată



de chipuri noi, procurîndu-i pictorului trei lucruri dintr-o dată: un cerc de scriitori, un negustor pentru pînzele sale (pe René Drouin) și un editor pentru scrierile sale *Prospectus aux amateurs de tout genre* (*Prospect pentru amatori de toate felurile*) care va apărea în 1946 la Gallimard.

Mai și iunie 1944. O serie de desene în maniera sgraffito-urilor. Desene care par smulse unui ghips, scorojite, scrijelite parcă grosolan pe ziduri vechi și roase de ploi și de vînturi.

Apoi *Mesaje* de un gen nou: nemaipurtînd nici o urmă de desen; mai degrabă orientîndu-l spre scriitură. Încep deci să se miște pe un teren limitat și nesigur în care desenul și scriitura, urmînd arabescuri analoage, se disting din ce în ce mai greu. Nu sînt altceva decît niște biete smîngălituri — tuș și guașe pe hîrtie de jurnal — smîngălituri în care crește brusc interesul său pentru texturile continue, pentru dîrele lor noroioase, veșnic mișcătoare, diversificate și monotone. Dar mai presus de orice puterea lor rezidă în altă parte: în violența cu care celebrează triumfal scriitura cursivă, încîlcită, cea mai umilă; și nu numai scriitura frustă, dar mai ales schițarea neîndemînatică a frazelor simple și neșlefuite. Totul aici conspiră — grafismul, fondul, frazele — ca să sublinieze extrema nesemnificanță a ceea ce este trasat; neglijențele se coalizează să demoleze textul și să înece ceea ce vizibilul ar mai fi putut avea consistent. Nici cel mai mic element nu atrage atenția, nici măcar sensul frazelor, atît e de plat și de derizoriu: totul se pierde de-a lungul meandrelor și texturilor. Din scriitură nu mai rămîne decît un dans grafic insignifiant și fără valoare — tot atît de nesemnificativ ca și dîrele jegoase pe care le scandează. Totul s-a dezagregat dintr-o dată; grafisme fără fond, trasee fără gravitate, fugitive, înconjurate de vagi curenți informi, iată din ce este constituită întreaga aparență.

August 1944. Pînzele încep să ezite între două



direcții opuse sau alunecă de la una la alta. Pînă

aici tablourile vădeau o puternică înclinație către teatral, un ton ludic vehement ca la bîlciuri. Opunînd culori vii și tărcate, toate tablourile sînt construite din pastă densă; aplicări de culori răzuite, jupuite cu cuțitul, și peste ansamblul acesta țipător pensula lasă urme negre inabil aplicate, ca cele făcute de copiii care desenează cu vîrful limbii și cu nasul lipit de hîrtie. Cînd deodată apar, la început foarte răsfirate, picturi stranii—*Omagiu lui Guillevic*, *Peisaj vinos*, *Mare nud încărbunit* — combinînd strălucitorul cu murdarul, ele iau drumul monocromului auster și al modestelor sgraffito-uri. Fondul este dat cu aceleași tonuri țipătoare ca și cele precedente, dar înăbușite de culori noroioase, prăfuite, care tulbură petele calde întunecîndu-le, nepermițînd egalizarea decît pe traiectul interstițiilor și al juliturilor.

Martie-aprilie 1945. *Ziduri*, trei pînze în care căutările materiilor spălăcite și lipsite de strălucire înlocuiesc decorurile țipătoare, despuind figurile de întregul lor pitoresc, pentru a le reduce la rolul de figuranți, tratîndu-le în definitiv așa cum sînt de obicei tratate zidurile.

Reușita încetează și unele iluzii dispar. Credea că se adresează maselor, oamenilor de rînd, convins că le aduce o artă potrivită cu viața cotidiană, cu mărunțele probleme ale existenței lor: trebuie să bată în retragere căci este acoperit de insulte. Voia să fie un pictor al poporului; poporul nu-l vrea. Se aștepta să fie aplaudat de Mulțime, consacrat de Mulțime, convins că în mod inevitabil ea ar fi trebuit să se recunoască în lucrările sale și să aprecieze o pictură inspirată de o atît de vădită voință de a-și bate joc de artă și convențiile ei făcute pentru o mică elită. Eliberarea artei, arta deschisă banalului, lipsei de relief, arta devenită, în fine, loc de înveselire, pămînt al preamăririi comunului, cum să nu vezi în ea motive de exaltare? Dezamăgit. Se găsesc bineînțeles cîteva spirite care să-l sărbătorească



dar Limbour, Paulhan, Éluard și Ponge să fie ei oare cu adevărat Mulțimea? Și ajunge astfel, absolut fără voia lui, să facă această descoperire care lovește în vederile lui, romantice în definitiv, și în convingerile lui cele mai scumpe: că nimeni nu este mai atașat ideilor care i-au fost odată sădite în minte decît oamenii cu puțină cultură. Și, pentru moment, este încă foarte zguduit de eșec. Curînd însă accentul picturii sale se va schimba: mai interiorizat. După zilele de glorie cînd interpela strada, vor urma ore de dialoguri singuratice cu gîndurile cele mai intime, nu fără a păstra totuși nostalgia primelor îndrăzneli. Și se va întoarce periodic la ele.

## MIROBOLUS, MACADAM ET CIE (1945–1946)

Timp de mai bine de doi ani, *Marionetele* au gesticulat, ridiculizînd zgomotos orașul și satul. Apoi, pe nesimțite, tonul care fusese foarte ridicat devine grav, mulțimea părăsește scena. Plecînd publicul, ovațiile se potolesc. Străzi, teatre se golesc.

Începe să se retragă din locurile publice, din viața colectivă, din lumea comună, pentru a se îndrepta spre unghere singuratice, să intre în substanța lucrurilor, să coboare în ele, ascunzîndu-se înlăuntrul lor înainte de a se cufunda total în ele. Interiorul materiilor, miezul pămîntului: există oare alt loc în care să fii mai mult lăsat pradă ție însuți, propriilor tale puteri? Întinderile pustii și neomenești ale substanțelor brute: există oare un loc unde ești mai constrîns și ca obligat să nu recurgi decît la propriile-ți gesturi? Și, pe deasupra, unde, silite de latura sălbatică, de infinit, haotic și proliferant, încetează să aibă trecere sau par cel puțin golite de orice putere, de orice sens, derizorii, deci fără influență, armele obișnuite, obiceiurile dobîndite, procedurile învățate și metodele încercate, într-un cuvînt tot ceea ce constituie cultura? De parcă te-ai pomeni

desprins de orice legătură, dezlegat de orice angajament, deposedat, cu mîinile goale. Obligîndu-te în acelaşi timp să nu mai depinzi decît de gesturi sumare, zbucium, analiză, frămîntare; somat într-un fel să inventezi totul de la început (şi deci să aibă aerul arhaic). Poziţie ideală pentru cine vrea cu dinadins să creeze.

Ceea ce în priveliştile precedente mai putea avea contingenţe cu exteriorul — pitorescul şi strălucitorul — dispare. Faţadă, actori care defilau se pierd în culise şi, pierzîndu-şi strălucirile, lasă acum locul realităţii străzilor, al cimentului, al pietrei, gudronului, care se revarsă din forţe întunecate şi lipsite de glas. Şi astfel iadul îşi părăseşte ascunzişurile. Pletoră a sensibilului, zone de jos ale gîndirii îşi răspîndesc pretutindeni rătăcirile şi, cîştigînd teren, zguduie strălucirea aparenţei ale cărei tonuri se întunecă îngrijorător. Paralel, figurile mereu proeminente sînt reduse la mai puţin relief căci suveranitatea şi naturaleţea lor clasice sînt dintre cele mai compromise. Mai degrabă subliniază şi restabilesc importanţa frămîntărilor substanţelor şi, departe de a le trece în umbră şi de a le stăvili, le dă ocazia să izbucnească. S-ar putea spune că, derivînd din exterioare ţipătoare spre locuri mai intime, aparenţa este menită să devină scena unui dezacord, teatrul unde se înfruntă puterile formei cu forţe obscure, emanînd din străfunduri.

Exaltarea cotidianului, a umilului, a modestului şi elementarului: în loc să se ocupe de gesticulaţiile fiinţelor şi de cadrul lor vizibil, se îndreaptă acum spre un subiect mai comun, şi încă şi mai banal decît viaţa obişnuită, spre un obiect mai şters din care omul pare absent şi care are efecte mai îndepărtate: textura anonimă a decorului, materiale considerate vulgare, nedemne de artă.

Uneori amestecă pe tablou ceruza, pietrişul, gudronul, asfaltul pe care-l topeşte în oalele sale.



Uneori adună laolaltă ciment, nisip şi luturi acoperite de verniuri. Şi dacă-i trece prin minte, se serveşte de chirpici sau de alt material mărunţit. Se simte atras de cărbune? Pulverizează antracit şi amestecă pasta cu funigine. Are o toană spre automecanică? Recurge îndată la Duco, Ripolin, la terebentină sau la substanţele emailate folosite la caroseriile maşinii. Lipseşte un strop de realism în trăsăturile unei feţe? Sfoară groasă în loc de sprîncene, bucăţele de sticlă la ochi, pietricele în loc de dinţi, ţăndări înflorite de oglindă vopsită. Sînt alăturări mai degrabă fragile, întîmplătoare chiar, cărora timpul le poate cu uşurinţă veni de hac? Cu atît mai bine.

Mai intelectual, mai retras, tonul a devenit deosebit de ameninţător, acela al mişcărilor subterane, al unor elanuri subversive, acela al sărbătorilor violente care se pregătesc fără a se şti unde vor sfîrşi. Apar dealtfel amestecuri specifice unor astfel de sărbători: amestec de gravitate, avînt şi celebrare declamatorie. Culorile şi ele s-au pus la acelaşi diapazon: surde, puţin zîmbitoare, asemenea acelor momente de declin cînd spiritul e gata să pătrundă în ceea ce se numeşte zgomot şi furie. Şi sînt atît de dezorientate, încît nu au reuşit încă să-şi găsească calităţile exclusive şi o existenţă proprie; par a fi în căutarea propriei fiinţe; indefinibile, în veşnică mişcare interioară, purtătoare ale unor dezordini explozive şi ale unor agitaţii înfrigurate; se năpustesc în toate direcţiile provocînd panică în faţa deciziilor care, asemenea unor acţiuni brutale, despică şi trăsnesc haosul.

Materie: germene de imaterialitate, a acelei imaterialităţi căreia imaterialul însuşi — idei, forme abstracte — ajunge să-i dea naştere: tensiuni înalte ale spiritului arzînd de dorinţa de a-şi croi o cale în afara rătăcirii şi a smulge forma aceea încă înfierbîntată din anarhiile abia învinse.

Personaje îngrozitoare se reliefează, țîșnire din falii adînci ca niște forțe barbare, hirsute, cu aspect morocănos, impulsive ca niște zguduiri geologice de temut; divinități zdruncinate de haos și cutremure. Figuri de început de lume, sărăcăcioase matrice; ființe care poartă în trupul lor amprenta cîmpurilor și a celor mai vechi pămînturi. Ființe cu brațele ridicate clocotind de duhurile rele care trebuie îndepărtate. Pieptănătoare care mai degrabă își pune în plete frenezie decît ordine. Plimbăreață cu umbrelă destinată să o protejeze împotriva unei averse de praf și cenușă. Cîmpii trasate cu vîrful degetelor în brumele dimineții. Efigii, brațe încrucișate, dame vehemente prost dispuse și aspre ca și locurile către care se îndreaptă. Un Făt-Frumos cu pielea delicată încrustată de cioburi de sticlă alături de o gingașă dar solemnă rîșniță de cafea, ca unul din acei eroi antici hărăziți unor împliniri exemplare: între o gură roz zîmbitoare și una în semilună, se ridică o voință goală ca un luptător turc ce-ar purta spre partea de jos a ființei sale atributele propriei puteri. Și alții dansează cu ceasurile la buzunar, în timp ce unii domni în automobil alunecă peste emanațiile macadamului cu efigiile în profil, superb prinse pe vîrful capotei. Totuși, de cele mai multe ori, figurile nu sînt altceva decît un bust frust și violent mustrător.

Toate astea sînt personaje nu prea urbane, deci nu prea făcute pentru oraș. Înainte de orice sînt obsedate de peisaj; acesta ajunge să capete valoare de Loc potrivit constituției lor. Peisaj căruia devine dificil să i se stabilească poziția: peisaj fără situare, vagabond și confuz care renunță încetul cu încetul la caracteristicile proprii cîmpiei pentru o postură incertă.

## PORTRETE (1946–1947)

Scriitori și artiști se întîlnesc joia la doamna Florence Gould unde iau prînzul împreună și discută. Pictorul vine și el împreună cu Jean Paulhan.



Gazda are o vie admirație pentru Paul Léautaud; ar dori un portret. El cere timp de gîndire dar afacerea s-a născut.

Lăsîndu-și privirea vagă dar vigilentă să rătăcească pe chipurile tuturor, scrutează pe unul, apoi pe celălalt, strînge în suflet agitația caracteristică fiecăruia, avid să ghicească în mișcările feței, ale gesturilor, direcția dispozițiilor sau pasiunile ascunse. *Mirobolus* fusese populat de figuri anonime, sumare, dar toate sînt gata să primească persoane dragi, și-și iau masca—Artaud și Limbour, Jouhandeau și Ponge, Michaux, Fautrier, Bertelé, Supervielle, Dhôtel, Paulhan și mulți alții.

De fapt este vorba ca niște efigii impersonale—cărora le-ar lipsi puțin ca să rămînă informe—să fie chemate la viață fără să li se dicteze o ținută premeditată dar care, odată terminate, se întîmplă să ofere o accidentală și vagă asemănare cu un personaj cunoscut, datorită căreia imaginea acestuia ar putea fi regăsită — ca și cum individul n-ar fi decît o manifestare particulară cîștigată la zaruri, printre altele posibile ale vreunui model vag. I se poate da, dealtfel, acestei asemănări și o mînă de ajutor: prin adăugirea unui fleac, a unui mic detaliu neînsemnat — o cicatrice sau vreun gest stîngaci — capabil totuși să îndrepte figura spre cutare sau cutare ființă reală. Iată personajul pus într-o postură foarte delicată: la granița dintre individualitate și generalitatea extremă, plutind între două vieți, neputincios să aleagă între ele, neștiind cu care picior să danseze. Cum aceste imagini au la început aerul unor simple arhetipuri dar izbesc în clipa următoare prin prezența unuia sau altuia din semnele particulare pe care le evocă și care, socotind bine, sînt absolut insolite în acel loc — întocmai unei excrescențe apărută pe o esență platonică — și pe care te-ai aștepta să o găsești la un individ — spiritul, hărțuit între două extreme, este constrîns să depună o muncă intensă pentru a umple golul și să personalizeze niște capete care sînt foarte

departe de a se preta la așa ceva. Ființa generică este cea care primează în lupta aceasta care le stăpînește.

Se întîmplă ca în ochii artistului opera finită să-și piardă valoarea, să devină ternă, să devină o ființă inertă asemenea unui obiect. Se întîmplă și cu ea ca și cu dragostea care, odată consumată, își pierde importanța; și, trecînd din acel moment în categoria lucrurilor finite și împlinite, pierde toată puterea faptelor neconsumate. Atunci, deodată, singurele creații de artă care par tolerabile sînt aceste produse embrionare care, prin lipsurile lor, solicită imaginația și o împing să dorească a da ființă la ceea ce este neterminat, să continue traiectoriile întrerupte. Astfel de opere nu se mai bazează pe redarea precisă a lucrurilor, pe explicitarea formelor: din contră, pe o condensare extremă — uneori condusă pînă la pragul informului — care se îndepărtează de obiectul complet căutînd să-l prindă în faza cînd, încă rudimentar, stăpînește cu greu valul bogat al virtualităților sale. Acestea tind să înfășoare ceea ce succesiunile privirii, ale discursului au desfășurat pe firul timpului: parcă ar căuta să regăsească germenele încă închis în sine, mișcările anunțătoare de viață care s-ar trezi în materia încă indistinctă. Această tendință de a reveni spre stadiul de ou nu compune; dacă ajunge să se nască va contamina deodată toate resorturile picturii: minează așadar chiar și asemănarea cu personajele depersonalizate. Astfel se formează, din greșeală în greșeală, ideea unei arte cu atît mai elevată cu cît este mai săracă și mai defectuoasă.

Din ființe rămîne totuși suficient ca, în fața pastelor, ochiul să fie ca și incitat să pornească în căutarea personajului, să-l caute fără să știe prea bine de unde să-l apuce și nici încotro să se îndrepte; împins pe poteci nebătătorite, azvîrlit în ascunzișurile cărnii. Dinții, riduri și trăsături sînt atunci ștafeta unor intime schimbări de dispoziție, atît de intime încît le drept vorbind



nu se știe de unde s-au ivit: din spirit sau din materie. Cum să negi că astfel de ființe, legate prin suflul și gîndurile lor, cu filoanele cele mai ascunse, n-ar fi *inspirate*?

Ochii pornesc în căutarea unei ființe, grăbiți să-i procure un exterior, un aspect, și ceea ce găsesc este învolburarea elanurilor, desfășurarea pasiunilor sale, în acest soi de năvalnică pornire în timpul căreia se caută o formă, lăuntricul și exteriorul țîșnesc dintr-o dată, nu fac decît un singur tot.

Este suficient ca individul, lipsit de trăsăturile sale precise, să se ascundă, pentru ca privirea din dorința de a i le smulge, să fie tentată să-l înzestreze cu mișcări interioare. Se pleacă în căutarea aparenței și i se storc dedesubturile pe măsură ce ochiul scotocește frămîntările țesuturilor exterioare, interioare, materie, imaterialul destrămîndu-se, încîlcindu-se de-a lungul unei dezordonate căutări.

Cutare, cu scăfîrlia în formă de lamă de cuțit, este reprezentat, după împrejurări, în genul unei păpuși negre cu fața lată și mai degrabă circulară sau ca o bucată de sol nedefinit. Alții au niște fețe-tartă, fețe-pară, fețe-trup, fețe-dungă, fețe-prapuri căscînd în mijlocul figurii un hău adînc, un gol enorm, dorință larg deschisă, veșnic căscată, veșnic avidă de a se redeschide, însetată de propria-i sete, rezultată din ciocnirea de planuri disperate, care face din aceste portrete niște hăuri, ceea ce este de fapt fiecare dintre noi.

## ROZELE LUI ALAH, CLOVNII DEȘERTULUI (1947–1949)

Februarie 1947, El Goléa. N-are ochi decît pentru arabii nisipurilor. Să ajungă să poată gîndi ca ei. După exemplul acestor înțelepți,

încearcă şi el să trăiască mulţumindu-se cu puţin, să elimine surplusul, să se lipsească de tot în afară de a vedea şi a picta. Şi aşa se întîmplă că deşertul, imensa monotonie a întinderilor de nisip devin baze ale filozofiei.

La Paris spre mijlocul lui aprilie. Abia revenit, se apucă să înveţe cu furie araba pentru cazul că l-ar cuprinde dorinţa să se întoarcă în Sahara să ducă o vreme viaţa beduinilor.

Nu va fi vorba de nimic altceva decît să picteze în arabă. El, care nu se gîndeşte decît să dea artei accente barbare, se îndreaptă către o pictură colorată de vocile nisipurilor: oarecum mai guturală.

Noiembrie 1947. Deci cu spiritul mai aspru se întoarce în deşert. Acest sezon cu dispoziţie beduină durează aproximativ şase luni, petrecute la El-Goléa pe care îl va părăsi doar o dată, spre Crăciun, pentru o călătorie de cincisprezece zile la Tamanrasset. Abundenţă de grădini, pîlcuri de palmieri, de urme de paşi, de antilope şi capre, de sori, de măgari pe care călăresc burnuze, de arabi calmi ca şi cămilele lor, deseori uşor clovneşti, ca şi cum ar fi sediul spiritelor-gazelă. Se întoarce la Paris în aprilie 1948. Vreo zece tablouri în care palele îndepărtatelor deşerturi se fac simţite.

Martie 1949. Un ultim sejur în Algeria de aproximativ două luni. Carnete cu desene, cîteva guaşe. Dar de această dată imaginile iau cu totul altă înfăţişare. Ceea ce i-au procurat oazele — adică spiritul nisipurilor — începe să-şi facă loc în trăsătură, se răspîndeşte în locuri, cuprinde totodată şi fiinţele. Lucrările precedente despre Sahara luau adesea foarte puternic aspectul unui bîlci amestecat cu pitorescul arab. Acum, lucrurile evocate au un caracter extrem de general, din ce în ce mai marcat — se acordează, deci, la un alt registru, cu *Portretele*. Mai puţin legate de specificul deşertului şi de atracţiile sale,



ele tind spre peisajul puţin personalizat — tot atît de puţin ca şi unele din figurile sale — peisaj care se detaşează puţin cîte puţin de locul lui de baştină ca să derive spre un amestec confuz al tuturor priveliştilor, oricare ar fi ele, de oriunde ar fi.

Între timp Dubuffet a pus pe picioare ceea ce el numeşte Arta Brută. Din 1945 adună creaţii cît mai depărtate de arta consacrată. Opere arzătoare meditate în singurătate, care nu datorează nimic nici canoanelor şi nici gusturilor cultivate. Cei care le-au construit ignoră totul despre tehnici, despre proporţii: fiinţe obscure pe care nimic nu le-a pregătit să păşească pe căile artei, pe care focul creaţiei le-a cuprins într-o zi, în absenţa oricărei idei de artă, în aşa măsură încît dorinţa de a crea egalează între ele pasiunea de a gîndi şi viaţa. Într-una din sălile galeriei Drouin se deschide, în noiembrie 1947, o expoziţie permanentă de Artă Brută. Apoi, în iunie 1948, fondează Compania zisă a Artei Brute, ale cărei colecţii le transportă în septembrie următor într-un local mai mare, situat pe rue de l'Université şi pus la dispoziţie de Editura Gallimard.

După contactele cu beduinii rămîne dezamăgit. Printre aceşti oameni cu care toate relaţiile au dus la neînţelegere şi s-au sfîrşit asemenea unor întîlniri ratate, în acest mediu fără punct de sprijin nu a resimţit decît bizarerie şi o insesizabilă stare de neplăcere. El care aspira atît de mult să fie la acelaşi nivel cu fiinţele a căror lume nu era decît pustiu, aşa cum dorea să fie şi lumea lui, el care voia să scape de condiţia de occidental şi care îşi imagina că aceşti asceţi fără altă legătură decît goliciunea infinită a nisipurilor îl vor recunoaşte ca pe un frate şi-l vor primi cu sufletul deschis, s-a pomenit respins de deşert, exilat în mijlocul lui: obligat să trăiască trimis mereu la origini, la rădăcinile sale, la o imagine despre sine de care încerca să se desprindă. Acest loc care ar fi trebuit să-l ducă spre adevărata sa patrie

nu era deci decît o cultură printre altele — o cale impracticabilă și fără ieșire.

În ciuda amărăciunii produsă de neînțelegerile sale cu ființele deșerturilor, în urma ședерii în inima Saharei, rămîne profund marcat. Sinuozitățile spirituale ale arabilor, marea lor pasiune pentru deposedare l-au frapat, l-au atras mai mult decît pe oricare altul, pe el care căuta cu îndărătnicie exaltarea în umil și obișnuit.

În fundul gîndirii sale s-au așezat marile, nemișcatele, furtuni de nisip și extremele lor adîncuri uniforme. După atracția culorii locale, l-au cuprins din nou vechile sale obsesii, ideea fixă a texturilor infinite, îmbătătoare prin nelimitarea lor imoderată. Nisipul îl fascinează: substanță de un gen nou, un giulgiu ascetic, fără individualitate și fără consistență, lipsit de prestigiu și în același timp plin de pîrjol; o urzeală mai uniformă și mai subtilă decît asfaltul sau zidurile, o imensă unduire din care orice bucată, oricît de minusculă ar fi, egalează ansamblul, este, într-un cuvînt, o ilogică îmbinare a unei infinite mobilități cu o impasibilă permanență. Materie austeră și năvalnică, despuiată și abundentă, nisipul este ca însăși țesătura imaginației: lipsit de lucruri fixe și bogat în toate. Cu astfel de dispoziții, are despre lucruri viziunea sa proprie. Eroziuni și uitări: în deșert totul este numai amprentă momentană, fragilitate. Și despre trecerea omului nu se păstrează decît urme de pași curînd acoperite, astupate. Veșnic înconjurat de o astfel de putere a uitării, de atîta indiferență, unde și-ar mai putea omul hrăni beția de stăpînitor? Obligat la mai multă modestie: la condiția de accident, de ființă veșnic negată, refulată, străpunsă de priveliște, pătrunsă de priveliște pînă în cele mai ascunse unghere, obligat să recunoască în pustiul fremătător al deșertului însăși substanța gîndirii sale sau cel puțin a acelei gîndiri care i-ar aparține dacă ar putea fugi de cultură.



## PEISAJE GROTEȘTI (1949–1950)

În Sahara a iscodit, a desenat, schițînd ființele și lucrurile direct după natură. Apoi, cînd a venit vremea obișnuinței, în umbra ei s-a instalat lipsa de atenție contopită cu marile fundaluri. Imagini și forme dezlînîndu-se, aparența se destramă și ceea ce la prima vedere părea izbitor se retrage cu încetul, apoi se dizolvă. Și în timpul acestei destrămări, în timpul acestei alunecări, au apărut alte priveliști, încețoșate și vagi, plaje ivite de nicăieri, confuze, care se găsesc în dedesubturile locurilor.

Un peisaj. Crezi că-l poți sesiza, fixa — obiect stabil de contemplație. Dar nu se lasă prins multă vreme; și, în timp ce se tulbură, încep să se adune reziduurile privelиștilor văzute aiurea, uitate, mulțimi de peisaje strînse în memorie, trecute, întrezărite, respinse, o întreagă aglomerație de locuri bifate, devenite inutilizabile și care trăiesc în straturile ascunse ale ochiului. Se înghesuie resturi de vederi șterse sau fărîmițate, magma privirilor fără obiect și fără scop, pămînturi putrede, priveliști uzate. Înecat, rostogolit de hula marilor adîncuri, ce mai rămîne din peisaj? Niște vagi concepte lipsite de existență vizibilă, improprii pentru imagine: mediu mișcător și care se pitește.

Tocmai așa s-a întîmplat cu peisajele din Sahara. La început erau făcute din palmieri, nisipuri, arabi și scorpioni. Apoi au fost cotropite de pămîntul, de verdeața, de cîmpiile de altădată și de substanța orașelor: pirul, sfecla, hățișuri de arbuști, rămășițe de tufișuri, praful zidurilor, al macadamului, rosături de priveliști, o întreagă dezordine venită de pretutindeni asaltînd priveliștea.

Nici urmă de burnuze, de palmieri, de măgari. Surprinzătoare Sahară. Depersonalizată de valul neatenției. Desingularizată, conceptualizată. Ab-

stractă și învăpăiată. Așa se naște un nou parfum: esența peisajului.

Ce se află sub peisajul scrutat punct cu punct? Peisajul în general, amestec de toate peisajele posibile; conținîndu-le pe toate, nefiind nici unul dintre ele. Și sub personaje? Privite de departe, paiațe încordate, întrecîndu-se să se afirme, încremenite în poziții derizorii și oarecare, niște matrițe ale omului în general pe cale să se dedea gestului. Nu un gest precis, disciplinat, care ar putea fixa ochiul și să pună capăt elanurilor. Gestul. Care nu vrea să spună nimic deosebit decît că omul este gest, dans, transă — mai general chiar — că totul este gest, dans, transă. Pînza nu are alt obiect decît să fie o îngrămădire de concepte: Peisajul, Omul afirmînd Gestul, întrețeserea lor în mijlocul unei singure rețele în care bate timpul lumii. Noțiuni neclare, întortocheate care păreau să fie doar miraje ale unor spirite fumurii: dintre cele mai plate și elementare, tot atît de comune ca sgraffito-urile; prea în adînc ascunse, lipsindu-le caracterul de scriitură.

Și pe măsură ce progresează acest acces, țesînd și scoțînd la iveală humusul ascuns îndărătul privirilor, înaintează pas cu pas în preliminările fenomenului: embrionii aparenței, viziuni înainte de a se închega care, pentru a se lăsa văzute, cheamă în ajutor ciudate forme informe. Țîșnesc învolburări de incizii cîmpenești, de copaci care sînt ca niște capete rotunde pline de ochi sau ca niște degete în care s-ar fi cocoțat păsări. Tufe de ierburi și boschete semănînd cu cruciulițe de dantelă și drumuri care sînt divagări. Se întîmplă ca o casă asemenea unei mici clopotnițe, uneori chiar ca o mașină, să reușească și a se încuibări în tablou. Și oameni sar, țîșnesc paiațe, trepidează omuleți, țipă, gesticulează într-o colcăială ieșită direct din nebuniile copilărești. Toate trăsăturile sînt literalmente niște incizii în pasta de vopsea ca niște tăieturi violente făcute cu un cui învechit



într-un strat de ghips. Și dacă vîrful cuiului este uzat, brațul care se folosește de el este vioi, sănătos și viguros. Mai degrabă gravuri decît picturi.

Mișună tot felul de peisaje posibile: lăsate să se vînzolească în voie în mulțimea lor excesivă și nicidecum priponite la sînul unei forme definitive. Iată de ce merită aceste locuri titlul de groteşti: ele iau în rîs peisajul clasic, setos de îngrijiri și de măsură. Nu întotdeauna însă, cum s-ar putea crede: căci ele batjocoresc amplificînd, făcînd să plesnească crisalida, și stratul protector, bineînțeles că sînt lustruite dar puțin cam țepene și artificiale. Deci sînt groteşti dar nu pentru că îngustează și diminuează, ci pentru că se sustrag convenienței, pentru că exaltă și preamăresc: liberatoare ale forțelor înlănțuite, elemente extensoare ale gîndirii, dilatatoare și suprainfierbîntătoare ale mentalului, sînt de fapt o privire aruncată într-o debandadă și o rătăcire nelimitată, reînnoind vechi legături cu salturile gîndirii născînde.

Aici peisajul este însăși călătoria: nu mai este concentrare, liman liniștit: nimic altceva decît grabă și emoție, clocot expansiv, afluențe de rătăciri. De fapt, aceste priveliști fermecate invită la o călătorie fără peisaj. Venind din nord, ca și din alte părți sau din Sahara și de pretutindeni, nu au dorința să se arate și să fie admirate, ci mai degrabă de a se estompa pentru a te purta în depărtare, tocmai în focarul tuturor peisajelor, spre punctul arzător unde li se amestecă frontierele, de fapt, dau împreună calitatea ubicuității și circulă pretutindeni instantaneu. Așa încît locul către care te poartă aceste tablouri, care smulg simultan peisajul și spiritul polilor lor de atracție uzuali, nu este nici peisaj, nici spirit. Ar fi mai exact să se spună că ele conduc *între-amîndouă* unde ultimele se disting greu sau deloc sau, mai bine-zis, unde se urzesc din același elan. Ele angajează deci pe drumul proliferărilor fără subiect și persoană și nicăieri situate, pe calea care

duce la urzeli şi fabulaţii multiple fremătînd de presiunea nemăsurată, către dansul excesiv care secretă totul: fără voia actorului, *Peisajele groteşti* sînt în mod secret pe cale să plămădească *Solurile şi Terenurile*. Şi este vorba desigur mai mult decît de-o simplă coincidenţă dacă ţinem cont că tabloul care închide ciclul — *Pistă în deşert*—este deja aliniat după sistemul viitoarelor *Peisaje ale mentalului*.

Conceptul în stare sălbatică surprins la cald şi în expansiune. Mai corect spus: conceptul luat ca expansiune. Prins în valul aspiraţiei sale, pe măsură ce-şi ţese logosul, este asemănător unei curgeri strălucitoare. Desigur că adună şi condensează întinderea dar nu ca s-o lege, s-o încătuşeze şi s-o conchidă. Dimpotrivă, întinzînd-o şi deschizînd-o privirii, îi permite acesteia să survină în surpriză minunîndu-se. Or, ce este minunarea dacă nu ruperea ordinii şi erupţie, revărsare, invadarea limitelor, expansiunea în neîmplinit, în ilimitat? Formaţie aruncînd ochiul pe calea înflăcărărilor; înlănţuire înfierbîntată a impulsurilor în avîntul cu care şi-a croit pîrtie şi clocotind încă de avîntul cu care şi-o croieşte. Pictura, astfel hrănită, trebuie în mod obligatoriu să aibă aerul primitivilor de vreme ce se îndreaptă spre cele mai vechi: spre zorile lumilor, spre punctul acela unde noaptea ezită să dispară, unde ziua este fragilă şi totul este impregnat de umbră.

## CORPURI DE DAME, INTERMEDII (1950–1951)

A încercat rînd pe rînd să picteze oraşul, cîmpiile, portrete şi peisaje. Li se mai adaugă o temă care este de tradiţie: şi anume nudul. Există totuşi o nuanţă: nudurile acestea nu sînt corpuri de femei, ci de dame. Nici obiecte de pofte, de posesie, ci locuri ale unei celebrări, ale unui cult



dilatator, ale unei ceremonii irespectuoase, brutală, în jurul cărora magia dă tîrcoale.

*Corpuri de dame*, desigur, dar atunci să fie pline de acel concentrat de amintiri vagi şi vii totodată a căror imaginare de curînd exercitată le mai păstrează încă fierbinţeala. Şi farsa a fost jucată. Peisajul grotesc era cîmpul unei necuprinse revărsări. Acum, peste îngrămădirea acestei abundenţe, coboară ordinea unui corp. Dintr-o dată, peisajul se dezvăluie a fi femeie şi femeia străluceşte de podoabele pămîntului. Pămînt nebun, fără doar şi poate. Căci fiinţa — care, după obiceiuri, era delicateţe şi piele fină — s-a transformat într-o feerie înfiorătoare, într-o supraabundenţă plină de reziduuri, de răni, de violenţe. Valurile de sînge sînt frenezia priveliştii; acolo sînt adevăratele ei vine: în impulsuri şi agitaţii pe care urma unui acoperămînt are drept efect să le exaspereze şi mai tare. Impulsiunile ţepene, tensionate la extrem, sînt cu atît mai puternice cu cît sînt constrînse — actorul o ştie.

Dar asta nu este totul. Să nu uităm că aceste tablouri sînt *Corpuri de dame*. Corpul este privilegiat, el este singurul care ocupă întreaga scenă. Să se renunţe o clipă la obiceiul de a fixa chipurile pentru a face ochiul să alunece mai jos. În timp ce pe pînză capul se pierde în ceţurile marginilor, altceva capătă proporţii, un chip se umflă imens şi ameninţător, putător al unor stranii fervori: posedînd ochi de sîni, miros de buric şi gură de sex. Şi această figură este peisaj în aceeaşi măsură ca un teren cu măceşi plin cu ierburi sălbatice, cu arbuşti nebuni, bătuţi de vînturi contrarii, scenă de accese antagoniste. Populată uneori de spirite venite de aiurea, din locuri unde se ciocnesc între ele rezonanţe uşor disparate. Printre altele, li se întîmplă acestor corpuri să se prefacă în vaci: Hera avea într-adevăr ochi, aici trunchiuri şi braţe de damă evocă uneori capul. Totuşi, mai adesea, aceste tablouri tind către *Portrete*.



Jules Supervielle şi-a despuiat puţintel trăsă-

turile ca să-l însufleţească pe *Metafisyx* în timp ce Fautrier şi-a dus frămîntările între pereţii tabloului *Corp de damă cu peisaj în sanguină şi grena*; în altă parte o femeie şi-a făcut claviculele din pletele lui Henri Calet, iar Léautaud sălăşluieşte în cărnuri menite de obicei altor faceri. Şi alteori, încrucişîndu-şi cursul cu cel al primelor *Mese* din aceeaşi epocă, femeile devin şi ele mobile austere; fiinţe cu picioare de mese: lipsite de tălpi şi retezate la mijlocul pulpei. Sînt atunci largi platouri de pămînturi sălbatice, de scrieri brute ridicate la verticală ca nişte masive zeiţe staţionare şi care parcă ar fi privite de sus de o insectă şi în acelaşi timp din faţă de la nivelul solului de către un copil; vaste şi atotputernice forţe fără măsură ieşite dintr-o statuară barbară, dominînd aerul cu statura lor brutală, arătînd în aria vibrantului lor concept imensitatea pămînturilor şi gîndurilor vagante, răspîndind însuşiri periculoase. Corpul este departe de a fi această ra.lioasă suprafaţă netedă pe care a expus-o arta: este încîlceală fremătîndă, mulţime de apariţii, teatru al efervescenţelor care moşesc naşterile.

Cam pe la aceeaşi vreme, el comandă special diferite vopsele emulsionate. Şi cînd soseşte timpul să-şi încerce noii stimulanţi, încep să ia formă *Intermediile*, un şir de fiinţe care nu ştiu unde au ajuns cu rătăcirile lor prin materie. Cu foarte puţine excepţii, chiar personajul din *Peisaje groteşti* este cel care continuă să trăiască aici. Atîta doar că-i dispar membrele, de cele mai multe ori este în întregime numai un cap. Unul de un fel special: în el corpul şi peisajul, ameninţate de stingere, s-ar fi adunat parcă în mase pentru a continua sub această formă existenţa lor febrilă. Suprimate în jurul unui bust, apar îndată înăuntrul lui. Deci un cap foarte plin, chiar dacă nu pare tocmai bine clădit, căci ce poate deveni un cap obligat la un astfel de regim? Priviţi, rămîn spaţiile, îngrămădirile, refugiul pămîntului, al pietrei, al nisipului şi frunzei, al



putregaiurilor şi al norului. Şi ceva mai jos: suprafaţa de germinare universală, gînd al începuturilor, lume de materii în veşnică facere; grad de existenţă dintre cele mai grosolane şi cele mai scînteietoare în care gîndul şerpuieşte şi-şi făureşte drumul ca o substanţă gazoasă. Cine deci s-ar gîndi să se mire de forma ciudată pe care o iau aceste capete? Pe măsură ce înaintează spre generalitatea cea mai mare, se accentuează tot mai mult caracterul lor inspirat; căci ele îşi trag suflul din altă parte şi din alte locuri îşi capătă pulsaţiile, din materia în mişcare şi care pătrunde cu forţa pe multe căi, din materialul în care germeni de forme bufnesc orbeşte luptînd să iasă la suprafaţă şi să strălucească intens. Şi înseşi femeile se schimbă după dispoziţiile pictorului. Mai întîi aspre şi pămîntoase, grăunte de ghips scorojit. Apoi se înşiră în viltori fluide; iau aspectul terebentinei, al glasiului: devin mai suple şi mai unduitoare. Ca să sfîrşească în chip de dîre de noroi.

Puţin înainte de a se stinge strălucirea, pînzele din seria *Corpuri de dame* s-au pornit să se ramifice în nişte desene făcute din incizii turbate, ştersături furibunde, sfîşieri şi spintecături, pete aruncate cu gesturi furioase care nu sînt decît agresiune, lovituri de daltă şi suliţă.

Ceea ce violentează nu e atît femeia cît nudul clasicilor. Şi figuraţia convenţională a nudului este chiar mai puţin atacată de asalturile acestor corpuri smulse, rupte, expulzate din fiinţa lor decît Figura — figura în general, aşa cum au modelat-o grecii şi cum nu s-a încetat vreodată să ne fie pusă la dispoziţie de atunci încoace. Sălbătăcia acestei agresiuni, prin însăşi intensitatea de care a fost nevoită să facă dovadă, premerge elaborarea unei noi strategii. Se pare că eclipsarea pictorului, a cărui înverşunare a mers crescînd, ajunge acum la limita a ceea ce poate atinge insurecţia atunci cînd se dedă la simplul impuls al gestului: şi-a strigat profesiunea de

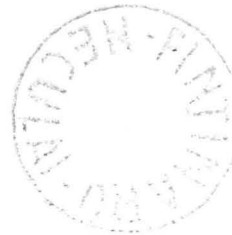
credință. De acum înainte, afară doar dacă nu pune în joc un nou pion — sau dacă manevrează altfel pionii existenți — ea pare condamnată să rămînă pe loc, să se repete fără încetare ca să susțină și să refacă un paroxism mereu pe cale de a scădea; și nu are altă scăpare decît a se zdrobi întruna de zidul Figurii care se încăpățînează să-i țină calea invenției. Aceasta se pomenește deci somată să meargă mai departe decît simpla violență, dacă vrea să pună capăt vechii domnii a formelor clasice. A împinge subminarea tradițiilor, a face posibilă continuarea diversiunii, dacă aceasta dorește pictorul, va avea nevoie de mai mult decît de furie și pasiune: de metodă. Încolțit de acest paradox: a nu putea să se abțină să clădească orbește *o economie a ofensei, un sistem al lipsei de măsură, o disciplină a rătăcirii*. Într-un cuvînt, trebuie să caute contradicția: în căutarea sa — ce tocmai a fost stabilită — și deci și în trăsătura care trebuie să derive din aceasta. Trebuie ca traseul (gestul său) să închidă în el ordine și dereglare, formă și revărsare; să fie, în același timp și într-o singură înșiruire, producție și disoluție, figurare și desfigurare. Numai atunci trăsătura va sfărîma tradiția, îi va învinge rezistența, va învăța răbdarea: va face să intre dorința de exces în calculele unei strategii, să contracareze gestul obligîndu-l să urmeze căile întîmplătoare ale texturilor, cu scopul de a-l sustrage rutinei gesturilor învățate, ascendentului mecanismelor culturale.

Îi rămîne să-și disciplineze mîna acordînd-o cu indisciplinele multiple ale materiilor, s-o învețe să-și potrivească pasul cu întîmplarea, cu regula a ceea ce nu are regulă. Dacă reușește, contradicția va deveni resortul gestului său, viața intimă a grafismului său. Unui astfel de joc trebuie să-i ceară pictorul o altă figurație; și incertitudinilor sale le revine să hotărască dacă această aparență nouă este sau nu posibilă. Asta așteaptă să încolțească. Este pe cale să se angajeze. Cum o va face?



## Capitolul II

# DE AJUNS SĂ ZGUDUIE TRADIȚIILE



Trebuie mai întîi să fie amintite cîteva fapte de la care a început povestea. Că timp de mai bine de douăzeci de ani el s-a socotit exclus din pictură, deși atras de ea, înainte de a i se dărui odată pentru totdeauna. Că în 1943 încep să răsară creaturi de care se leagă în așa măsură încît nu se mai poate reține, lăsîndu-le să țîșnească: diverse persoane, oraș, cîmpie, la început în culori vii, orînduite în plăci. Că apoi, fără motiv aparent, culoarea, ale cărei jocuri se dezlînează, tinde să devină murdară, să dispară în textură imprecisă, compunînd o specie de mediu inform, șters și agitat în același timp, pe care îl locuiesc ființe și lucruri din ce în ce mai grosolane și mai vagi. Că, în timp ce ia ființă această mutație, apar oarecum sălbatic niște eseuri pe hîrtie, care sînt tot atîtea infracțiuni la adresa bunului-gust cît și ale tehnicilor fine: desene jumulite, guașe amestecate cu pete și mîzgălite neîndemînatic, în care tonuri și dîre se încîlcesc la bunul plac al curenților bruți. O mînă de elemente la prima vedere insolite, dar de ajuns să zguduie tradițiile.

Să ne întoarcem la trecut. Și mai întîi la acela al pictorului. În cazul său, a picta este departe de a fi fost vreodată evident. Că nu a început cu adevărat decît la patruzeci și unu de ani este deja o dovadă. Fără îndoială că nu a așteptat

această vîrstă ca să pună mîna pe pensule — era încă la liceu cînd îl intriga desenul — dar, după părerea lui, pe vremea cînd picta la început, ceea ce făcea nu însemna a picta. De fiecare dată, exigențele confuze cu care el investește pictura îl obligă să renunțe. A picta, pentru el e un joc misterios lipsit de semnificație; cel puțin el consideră că este un rit neclar al cărui sens trebuie să fie altul decît cel care i-a fost dat. Joc în care intri de obicei inițiindu-te la o serie de gesturi consacrate; și totul se petrece ca și cum nu ar exista vreo îndoială că a picta constă în a adopta — fără ca măcar să-ți dai seama că ai acceptat și că fără voie ești condus la operații moștenite de la Alberti, Da Vinci, — unele practici moștenite de departe prin tradiție, dintre care cele mai multe sînt atît de superficiale, atît de normale încît par că nu te angajează cu nimic. A pune o pînză pe un șevalet, a pregăti culorile cu grijă, a începe un tablou care să răspundă unui sentiment intim al lucrurilor sau să reflecte o stare a actorului, a contempla sau a cîntări ceea ce se arată, a pîndi în felul acesta în imagine propria-ți imagine, în pînză replica credincioasă a propriei ființe — sînt moduri de a face admise, reluate, transmise, în care fiecare își duce șirul său de convenienție tacite privind reprezentarea, spațiul, actul de a picta și-l compune deci pe actor înainte chiar ca el să fi avut ocazia să se compună pe sine; astfel că a picta conduce în mod inevitabil, prin cîteva gesturi simple, la a accepta o idee preconcepută despre pictură prin care te și introduci în ea. Și pentru un pictor care debutează, totdeauna unul sau celălalt dintre aceste lucruri este cel care pare natural, atît de orbitor natural încît nu-l percepe. În ochii aceluia, a picta nu este întru totul o enigmă: singura dificultate de învins fiind imaginea de pictat și nu munca în sine. În ochii pictorului nostru, însă, pare că, dintotdeauna, totul a fost mult mai complex. Bineînțeles că și el a început prin a se supune rolului gata pregătit dar, socotind bine, a picta, oh! nu aceasta înseamnă a picta. Ce înseamnă



de fapt a picta, el ignoră încă. Știe doar un lucru și anume că tradiția, așa cum i se prezintă, nu-i poate fi de nici un ajutor și că nu are nici cea mai mică șansă să descopere în ea ceea ce urmărește el. Cum se întîmplă că pictura este un fapt de cultură, dacă vrea să ajungă la ea, are nevoie neapărat să încerce o ieșire în afara culturii, în afara picturii. Altă cale nu există: a porni în căutarea picturii înseamnă a intra în luptă cu ea împotriva convenienților instituite, ceea ce nu-i decît unul și același lucru. Și ce se poate spune decît că trebuie făcută pe căi mereu altele decît cele ale picturii dinainte? Spre această concluzie îl duce intransigența sa. În fond, pentru el, pictura nu a fost decît o lungă suferință, ocazia unei neliniști, de insatisfacții insuportabile și nimic altceva. Ceea ce nu vrea să spună că, contrar înaintașilor săi și unic în felul său, el ar fi știut, de la bun început, o intrare în scenă prin care să scape ca prin farmec de rețeaua de gesturi și convenții a căror adoptare a fost din toate timpurile un exercițiu de inițiere și tot ce poate fi mai propriu pictorului, în vreme ce mai toate lucrările sale n-au fost decît o răbdătoare și gigantică luptă ca să se desfacă de tradiții, să se degajeze de ele pas cu pas. Așa ca oricare altul, a fost nevoit, pentru început, să se folosească de mijloacele existente. Cu toate acestea, chiar de la început — ca să spunem așa, chiar înainte de a se fi pornit, dacă este adevărat că nu și-a luat startul decît în 1942 — ceea ce a întreprins s-a desfășurat sub semnul refuzului și al luptei totale. Și dacă, atunci cînd pătrunde prin efracție într-o pictură pe care o socotește pe gustul său, respectă și el unele gesturi specifice pictorului, dacă reia unul sau altul dintre elementele care fac parte din fondul practicii sale — cum ar putea face altfel? — o face totdeauna pentru a desprinde altele și în speranța să scape de ele odată pentrue totdeauna. Neavînd încredere în nici unul dintr ele, este absolut hotărît, și de la bun început, să le



înfrîngă *pe toate*, să le transgreseze sistematic

și, neputînd reuși dintr-o dată, le violează unul cîte unul, pe rînd, fără excepție.

Pictura pare deci a nu trebui să fie decît un loc enigmatic care se ascunde veșnic, sau cel puțin din momentul în care subscrie la imaginea consacrată pe care ne-o oferă despre ea. Așa încît asistă în ianuarie 1943 cu o surpriză amestecată de înfrigurare la înflorirea *Gărzilor personale*. Are sentimentul că odată cu această pînză se naște ceea ce nu mai aștepta: o lumină a strălucit. Puțin importă că n-a fost declanșată și n-a zărit-o decît o clipă; pictura s-a lăsat întrevăzută: și pe neașteptate, în vîrful pensulei sale, s-a produs o fisură în miezul aparenței, ca amorsa unei dislocări provocate de gestul său în care s-a scufundat o clipă fără să-și dea seama. Este sigur acum că în tabloul său se găsește un fel de punct de plecare sau un jalon cu oarecare rezistență, fără îndoială că neimportant, dar esențial este faptul că există și că are de unde să se lanseze în cele din urmă la urmărirea a ceea ce căuta. Ce este acest element nou, fugitiv, și unde se află el, nu știe încă. Tocmai aceasta trebuie să descopere, întrucît de el depinde ca drumul să aibă un început și, ca să parvină, nu are alt mijloc — neștiind ceea ce s-a desfășurat pînă atunci — decît să înceapă să-și lucreze tabloul, să-i palpeze toate aspectele, să-i frămînte, fără încetare, plămada din care este făcut, să-l scuture puternic, să-l scotocească, să-l întoarcă pe față și pe dos și, procedînd astfel, să pună în joc sub toate formele posibile genul acela de misterioasă perturbare care s-a arătat în *Gărzile personale*. Trebuie să reia pe dibuite și să sondeze gesturile și operațiile în cursul cărora s-a născut pînza, dar trebuie să le pună la încercare față de alte ființe, alte scene, alte locuri; doar schimbîndu-le mereu, într-o mulțime de alte imagini, poate că va reuși să constrîngă truda să-și dezvăluie taina. Cum nu are la îndemînă decît tabloul său princeps de la care să înceapă prospectarea, va face din el țara făgăduinței și tablele oracolului său, terenul de încercări pe care-l va trata în felul unui material



ale cărui puteri nu pot fi observate decît maltratîndu-l și obligîndu-l să-și iasă din fire, cam în genul unui păienjeniș de semne în care se străduiește să-și fabuleze propriul său viitor.

Pe măsură ce aceste manevre progresează—*Métro*, scene din oraș și de la sat — imagini de o altă factură venind să se năpustească peste cele precedente, se îndepărtează puțin cîte puțin de ele, deschizînd noi orizonturi: desene și guașe răzlețe, apoi pînze sau suprafețe vagi, tulburi, altădată cuprinse în desen, invadează suprafața umplînd-o cu o materie murdară, informă, care devine esențialul. De acum înainte încep să-și croiască un drum și să se disocieze în figurație, la început confuz și, cam grosolan, două feluri de subiecte cu registre distincte. Prin ele, s-ar zice că două feluri de lucrări discordante își dispută aparența și tind să se scindeze. Care? De la începuturi, lucrurile sînt obscure dar se petrec ca și cum în gîndirea pictorului vizibilul, încetînd pe nesimțite să fie simplu, ar descoperi, acționînd în sine, două forțe, eterogene, incompatibile și, hărțuit, s-ar divide pentru a urma de aici înainte impulsurile lor divergente.

Să ne referim la primele pînze. Înainte de-a resimți nevoia să se desprindă și să-și afișeze echivocurile, aparența este alcătuită din figuri, locuri, obiecte, cam bufone, este adevărat, dar ușor recognoscibile. Ele cuprind numai ființe care au un sens *în bună regulă și după toate tipicurile*. La prima vedere, cel puțin, încă mai mult decît desenele burlești care reținmai întîi atenția, lumea veselă propusă aici este de asemenea compusă din culori care nu se acordă tocmai bine cu ceea ce împodobesc. Ele se află împărțite în plăci juxtapuse, viguroase și masive, arbitrare și compacte care, prin acțiunea lor reciprocă, l-ar putea evoca pe Klee dacă n-ar fi materia mișcătoare care le învolburează. Și tocmai de aici pare că iau naștere încurcăturile. Pe măsură ce înaintează în jocurile lui, bătînd pasta primului său tablou, totul se petrece de parcă, lucrînd asupra embrionului de aparență care i-ar fi scăpat din

mîini, pictorul ar fi fost tot mai atras de un element în același timp intern fenomenelor și independent de ele. Interesul său pare să se deplaseze de la lucruri și de la trăsăturile lor spre ceea ce clocotește înlăuntru, primprejur, și desfășoară țesătura întregii întinderi: un mediu în mișcare, străin de contururi, de limitele figurilor, nedefinit, accidentat și crăpat, plin de gogoloașe și proeminențe de accese controlate și elanuri întîmplătoare care depășesc frontierele și circulă peste ele, aruncînd pe deasupra furtuni, un jet continuu care mătură totul. Există în lume un element ale cărui mecanisme sînt ireductibile la cele ale formelor; și, cu toate acestea și în același timp, deși urmează un curs propriu, autonom și fortuit și, deci, *accidental*, fără el formele nu sînt nimic altceva decît ființe sărace și moarte, lipsite de *esențial*. Și astfel culorile se situează într-o poziție singulară — discordantă și excentrică — tocmai bună să-l fascineze pe pictor și să-i suscite acestuia o atenție deosebită. Într-o oarecare măsură, este ca și cum, pe de o parte, ele ar exista pe *deasupra* figurilor — dezlipite oarecum de ele, formînd un strat de existență distinct — depășindu-le și propunînd *în afara* lor mișcări de o *cu totul altă* natură decît trăsăturile desenului iar, pe de altă parte, ca și cum ele le-ar oferi în același timp și ceea ce ar putea fi arzător de concret — carnea, viața lor. Se înțelege deci că mediul neprecis despre care tocmai am vorbit mai înainte intrigă și tinde să se detașeze de lucruri pentru a deveni obiectul unei căutări specifice: contrazice logica proprie formelor și cu toate acestea, deși nu poate fi egalat cu ordinea lor, pare să fie corpul vizibilului, forța și impulsul său. Iată frămîntarea care pune stăpînire pe spiritul pictorului, și cum ea este aceea care aține cortegiul de operații, îi dezvăluie tocmai firul care ar trebui să-l conducă spre pictura veșnic ascunsă.

Orice aparență este străpunsă de o urzeală care nu se supune sintaxei formelor și, cu toate acestea, joacă în lumea pictorului un rol primordial. Această țesătură disciplinată nu este altceva decît însăși pasta sau mai bine-zis materialul dezgolit de orice element care ar putea avea ca scop să facă ordine: carnația nelimitată a lucrurilor, țesutul fără contururi și deci amorf al aparenței, ceea ce obișnuim să numim o textură — suprafață mare, nedefinită, a acidentelor neconținute. Astfel luat, materialul trebuie să aibă suport sălbatic de evadări, de curse, de șerpuiri fără țel — o legătură strînsă cu creația. Mai întîi pentru motivul că formele inedite inexistente, pe care aspiră să le producă, nu pot fi pur și simplu efectul celor care există, căci în acest caz ele ar fi dinainte cuprinse, preexistente, și la drept vorbind n-ar mai avea nimic nou. Pentru a se întrețese, trebuie neapărat ca ele să treacă printr-o cu totul altă lume decît aceea a formelor și să adopte pe ocolite un principiu străin: de pe acum exigențele logicii obligă creația să-și făurească un drum către locul unde formele sînt absente, deci spre ceea ce tradiția a denumit materie; iar în cazul pictorului, spre pasta colorată. La acestea se adaugă considerații direct legate de senzații ale actorului în lucru. Mîna se agită și, pe măsură ce se mișcă, se așternt între forme, pe deasupra și pe sub ele, geografii minuscule, vii și captivante, care își au deciziile lor și sugerează curenți fără de număr din ce în ce mai adînc și după succesiunile împăstărilor lăsînd frîu liber pe tabloul care întotdeauna a trecut drept un eșichier, o multitudine de salturi, de iregularități, o foială de elanuri care-l brăzdează fără să-i pese de trăsăturile cu care este jalonat, deși acestea sînt foarte însemnate și adînci. Și dacă spiritul se lasă cît de cît prins de seducțiile lor, acest cearșaf al humusului este cutia cu surprize, cu povestioare divagante, cu alinturi neașteptate: amestec de ieșinduri și de dîre, făgașe de asperități, de riduri care opunînd desenelor mîinii rătăcirile dorințelor lor stranii, abătînd traseul, distrăgîndu-l întruna de la proiectele sale aduc în cale ceea ce el nu-și poate oferi în mod voluntar: *neprevăzutul*. Ezi-

tarea grafismului, întinderile bruşte ale culorii, strangulările trăsăturii, lacune şi inegalităţi în aplicarea tonurilor, iată cum poate să fie tratat materialul: o bogăţie de contrarietăţi aptă să precipite mulţimi de opere fortuite care, schimbînd cursul lucrurilor, sînt astfel constituite încît fac să devieze previziunile pictorului. Or, se întîmplă tocmai că, în ideea vagă pe care ne-o facem despre ea, creaţia să fie şi ea strîns legată de ivirea neprevăzutului, a derutantului sau a unei dereglări inopinate în ordinea instituită a aparenţelor.

Într-atît încît pînă la urmă totul duce la gîndul că invenţia şi materia trebuie să fie inseparabile. Deci, angajîndu-se pe calea materiilor, pictorul are toate şansele să ajungă la ceea ce caută. Şi cu aceeaşi ocazie se justifică printr-o altă faţetă şi diviziune pe care a început s-o introducă: dacă vrea să disloce lumea în forme finite, pe de o parte, şi îngrămădiri nelimitate pe de altă parte, o face cu speranţa secretă, fără îndoială, să scoată într-o zi la iveală, din materia smulsă străfundurilor ei, un loc al creaţiei şi al neprevăzutului pur. Dar încă sîntem departe de aceasta, poate că nici nu vom ajunge vreodată acolo.

Iată deci aparenţa compusă din două principii eterogene, chiar antagoniste, care sînt pe cale să se scindeze în viziunile pictorului. E ca şi cum două registre, pînă aici amestecate şi îmbinate, ar începe să se desprindă pentru a trăi separate şi pentru a se arăta vederii în afara acestei confuzii. Nu este de mirare că lucrările manifestă de acum înainte o puternică pornire către sfîşiere ca să întruchipeze pe rînd două tipuri de locuri foarte diferite şi ale căror legi sînt opuse: unele la care domină figura şi fiinţele cu inteligenţă — acestea sînt cîrmuite de decupaj, distincţie şi individualitate; celelalte care ignoră delimitările formelor, contururile lor, barierele, ţărmuirile şi care nu sînt decît elanuri nedefinite, roiuri infinite reînnoindu-se la nesfîrşit — materiile şi texturile. Astfel descrise, aceste două regiuni extreme



desemnează pe de o parte discontinuul (sau discretul) şi pe de altă parte continuul; şi manevrările, sfîşierile, balansările care în acţiunea ce urmează le va servi multă vreme de scenă vor constitui într-un fel explorarea tensiunilor şi a legăturilor lor. Există încă de pe acum posibilitatea să se creadă că cele două căi între care se împarte pictura, discordante cum sînt, vor înainta îndepărtîndu-se una de alta. Cu cît pictorul le va adînci mai mult pe fiecare din ele, cu atît mai mult le va depărta una de cealaltă. Ceea ce nu înseamnă deloc că el renunţă din această cauză să meargă din cînd în cînd să vadă ce au mai devenit zonele intermediare. Va fi, dimpotrivă, împins la aceasta de propria-i situaţie. Căci, la urma urmei, rolul pe care şi l-a asumat şi pe care-l va lua în serios în aşa măsură încît riscă să se piardă, rolul acesta constă în a exploata şi a mări o bruscă discordanţă în blocul vizibilului pentru a se strecura acolo, a-şi face un drum şi pentru a despărţi unul de altul două planuri sau două straturi ale fiinţei, al căror acord părea de obicei atît de evident, atît de categoric stabilit, încît nimeni nu s-a mai gîndit la aceasta. Se întrevede unde este locul conducătorului în acest joc şi ceea ce se întîmplă cu el, aflat prin demersul lui într-o poziţie puţin obişnuită. De la renaştere, pictorul trăia în ideea preconcepută că el era o privire senină aruncată de la exterior asupra unei lumi dinainte creată pentru a-şi găsi un loc în tabloul său. Se credea asemenea unei fiinţe cuprinse în întregime în ochii săi şi cum aceştia constituiau centrul în jurul căruia era aşezat tot ce există, totul se petrecea de parcă ochii săi ar fi fost cuprinşi într-unul, ar fi fost un ochi unic; şi chiar şi acest ochi solitar nu era exact unul singur, deoarece identificîndu-se cu centrul unui cerc (imobil sau nu) se reducea în ultimă analiză la un pur punct geometric. Un punct, dacă ne place să-l numim astfel, care ar fi avut la locul potrivit un braţ pentru a picta: acesta ar fi fost pictorul. Se credea un eminent ciclop care, din



găoacea lui, inspectează lumea, apoi o aşterne pe

pînza sa, așa-zis fără s-o fi atins (cu simțurile, cu corpul), dintr-o clipire suverană. Or, cel despre care este vorba aici s-a și pus în imposibilitate de a mai împărtăși condiția descrisă din clipa în care a spart aparența. Chiar de-ar fi vrut-o, nu ar mai fi putut, căci de data aceasta munca sa îl împiedică să rămînă în fața vizibilului pentru a-l privi. Necontenind scindarea vizibilului și împingînd mai departe disjoncțiunile, se vede pus în situația de a pătrunde în el, întru totul angajat în *interiorul* lucrurilor și dintr-o dată s-a sfîrșit cu detașarea pictorului care s-ar limita la contemplare, nemurdărindu-se deloc la contactul cu ele. Acela care, descoperind undeva o falie, se hotărăște s-o verifice, se vede obligat să și pătrundă în ea. El a pășit cu intenția de a o studia dar, după cîțiva pași, s-a regăsit cufundat în ceea ce credea a fi obiectul său, cotropit de el, sub învelișul lui, furat de ceea ce scrutează, încătușat de mediul în care s-a hazardat; acțiunea s-a întors împotriva lui, căci se pomenește posedat de obiect în aceeași măsură în care îl și posedă. La fel se petrec lucrurile și pentru pictor (și dealtfel nu fără pericol, cum se va vedea). El a descoperit în miezul lucrurilor indicele unei discordanțe reținute, urma unei rupturi cu grijă ascunse și greu de reperat; ca o desprindere imperceptibilă între formă și textură, atît de bine cicatrizată totuși încît i se uitase existența și masa aparenței putea părea dintr-o bucată, impenetrabilă. Și iată că, iscoditor și sceptic, el descoperă în inima acestei mase o fisură, o întredeschide puțin și începe să scobească spațiul dintre formele definite și distanțele infinite ale miezului lor. I se întîmplă ceea ce i se întîmplă cercetătorului în falia sa. Sub pretextul de a *vedea* în continuare, deci sub pretextul de a rămîne pictor în maniera tradițională, el ajunge să se angajeze în ceea ce pînă atunci se observa privind din afară. Și din acea clipă încetează să mai fie pictor ortodox. Trăiește *în* lucruri, se strecoară în ele, se amestecă cu ele și prin aceasta se freacă de substanța lor, de corpul lor, de noroiul lor, astfel încît, îngrădit, se



condamnă să nu mai poată dispune ca pe vremea cînd era în afara lor, ajunge să fie depășit de ele, pătat, frămîntat de ele, a nu mai fi ființa aceea radioasă și pură care împărțea de la distanță grația și lumina. În această deplasare decisivă, nici lucrurile, se înțelege de la sine, nu pot rămîne aceleași, deoarece actorul nu mai are de aici înainte asupra lor o privire exterioară și distantă: nu mai rămîne decît o amintire a acestuia, el însuși foarte deformat dealtfel de contactul cu ceea ce s-ar putea numi zidirile interioare ale lucrurilor. Așa se pare că a procedat pictorul pentru a aborda fenomenele chiar și cu riscul de a se murdări puțin și de a pierde o cîtime importantă din noblețea sa trecută și lăsîndu-se prins în cele din urmă de ele. Ce înseamnă să pătrunzi în lucruri, să pășești în vizibil: înseamnă să te insinuezi, distanțînd una de alta două țesături care nu se potrivesc dar sînt însăilate laolaltă. Or, cum fenta prin care se angajează pictorul — între formă și textură — traversează prin esență *aparența totală*, el se aventurează dintr-o dată în integralitatea ei; și acțiunea lui pune în joc soarta lumii de la un cap la altul. Găsind modalitatea să surprindă vizibilul în ceea ce are el mai fundamental, a pornit dintr-un punct atît de sensibil, atît de central, încît se poate lipsi de a mai trece în revistă ființele care îl compun. Nimic nu-i va schimba căutarea, fie că aceasta se referă la un singur obiect, fie la o mare diversitate de lucruri. Ilustrația lui poate fi nespus de săracă: el știe că dintr-un singur foc dislocă, răsucește, răstoarnă spațiul întreg. De rafinamente, de pitoresc, nu mai are nevoie.

Îi mai rămîne totuși să se obișnuiască cu noua sa stare, deoarece situația în care este obligat să trăiască este departe de a fi uscară: în prezent el este cazat *între* două registre care-l violentează și-l încătușează. Astfel încît, în ceea ce privește zonele pe care se îndîrjește să le deschidă pictorul, nu trebuie decît să le despartă; operația, în cursul căreia acționează pentru a le separa, constituie prin sine tot ce le mai leagă între ele,

ținînd de fapt locul unei fragile dar intense liniuțe de unire. Pe de o parte ordinea formelor, de cealaltă învălmășelile texturilor nenumărate: nealiniindu-se nici cu unele, nici cu celelalte, el înaintează printre ele condamnat să-și croiască o pîrtie incomodă și precară și să nu fie altceva decît un subțire loc de mijloc, nestabil. Fără îndoială că el este obligat să pună din cînd în cînd piciorul la dreapta și la stînga — altfel unde s-ar mai putea sprijini? — dar asta înseamnă să procedeze mereu la fel ca unul care înaintează într-o crevasă, cu cîte un picior pe fiecare țanc din peretele de stîncă și cu vidul dedesubt; picioarele lui găsesc sprijin *alternativ* pe un vîrf de rocă apoi pe celălalt. Dar degeaba se sprijină pe rînd numai pe cîte unul din pereți, el nu se desprinde niciodată *complet* de celălalt și ține întotdeauna mîna pe peretele din față. Tot așa și pictorul. Pentru a înainta, se instalează într-un registru, îl examinează, apoi în celălalt și îl scrutează — cum să procedeze altfel fără să-și pună picioarele cînd de o parte, cînd de cealaltă — dar staționarea nu este de fiecare dată decît provizorie și nici o singură clipă el nu pierde din vedere regiunea opusă, oricît de absorbit ar fi de cercetarea sa. Rămîne constant legat de ea printr-o privire furișă, secretă și difuză, și poate chiar fără să-și dea seama. Orice s-ar întîmpla cu legăturile pe care le țese între cei doi poli ai prospecțiunii sale, iată-l de aci înainte destinat unei condiții de veșnic rătăcitor: obligat să zămislească fără un culcuș al lui, ducînd o viață de veșnic expulzat fără drept de ședere, avînd doar baze tranzitorii și teribil de nestabile, nefiind nicăieri acasă la el, decît cel mult în acest salt fără consistență.

Dacă este adevărat că el distanțează spațial zidirile vizibilului, nu-i mai puțin adevărat că se și sprijină pe ele. În strania ecuație care ia naștere dintr-o astfel de stare de lucruri, explorator de o parte, mase dislocate de cealaltă, toate trei formează ca un singur corp indisociabil. Ceea ce-l sprijină pe pictor, și deci îl susține în viață, sînt tocmai zonele divizate; iar în ce-l



privește pe pictor, el este ceea ce le reunește și asigură prin aceasta existența vizibilului (deoarece lumea, pentru a fi, are nevoie de conjugarea forțelor proprii celor două regiuni). Susținut de ele, dar și legîndu-le, el protejează astfel aparența de năruire: toți acești factori nu fac decît un singur tot, neputînd nici unul să se separe de ceilalți fără să provoace prăbușirea întregului. În acest caz, pentru ce s-ar gîndi pictorul să *aleagă* între cele două registre în care este amestecat? Din moment ce și unul și celălalt îi sînt deopotrivă de necesare, chiar de n-ar fi decît ca să subziste, ambele au pentru el aceeași importanță și valori egale. Loc al formei, loc inform: nici cea mai mică posibilitate de a opta, odată pentru totdeauna, fie pentru unul, fie pentru celălalt. Cufundat între două mase de ființe opuse de care depind în aceeași măsură viața și mersul său, el trebuie să studieze pe rînd care sînt resursele fiecăreia și nu pe care din cele două să prefere. Lipsa unei baze asigurate îi interzice să aibă față de ele vreo părtinire, obligația de a se sprijini pe ambele în același timp anulează în el dorința de a înclina spre una sau alta: anchetator nerăbdător, la fel de înfocat pentru tot ce se arată pentru că nu se poate lipsi de nimic; observator imparțial din necesitate — iată condițiile cele mai propice pentru dirijarea corectă a unei cercetări. În schimb trebuie totuși să renunțe dintr-o dată la comoditatea certitudinilor și la îndrăzneala radioasă pe care o avea altădată. Pentru el nu mai există de aici înainte decît ezitare, plutire, incertitudine. Fără o bază solidă sub el, sprijinit de cei doi pereți, răstignit între ei și legănîndu-se de la unul la altul, nu mai are preferință pentru unul sau pentru celălalt. Și nu numai că nu mai are, dar este foarte probabil că niciodată nu va mai avea, căci odată angajat în experiența lucrurilor fără farduri, în inima acestor regiuni intermediare în care totul nu este decît instabilitate, fragilitate, derivă și constantă distorsiune, cum să se mai poată regăsi acum componentele dinainte,

naivitățile lor? Adică pictorul a luat fără întoarcere drumul locurilor fugare, în care a pătruns. Avîntat în jocul cel mare. Ce poate fi mai justificat decît niște opere născute în astfel de condiții să fie numite *munci* în sensul în care o înțelegea Hercule înainte de a fi atins gloria și de asemenea în sensul în care-l înțelege spiritul de experimentare, tenace, răbdător, obscur — sau poate ar fi mai bine să fie denumite *căutări*?

Poziția nouă a pictorului nu poate să nu provoace în vizibil grave perturbații despre care ne putem face o idee privind pînzele despre oraș și sat de la debuturi. Să ne referim la *Viața de huzur* și la *Cel de la pepinieră*, ambele datînd din 1944, în care se ivesc primele rudimente ale unei alte puneri în scenă a aparenței.

Pentru că lucrurile nu mai sînt văzute de la un punct care să le fie exterior, este de așteptat ca realul, nemaifiind propriu-zis abordat din față, să nu mai fie perceput în adîncimea sa geometrică frontală. Iată de ce este surprins mai degrabă dintr-o parte, paralel cu suprafața; într-un fel oarecum prin *tăietura vizibilului*, ca și cum pictorul s-ar pregăti să se strecoare prin marginea pînzei în planul însuși al acestuia din urmă și întreaga profunzime a aparenței ar fi conținută în imperceptibila adîncime a acestui plan pe care acum îl descoperă a fi constituit din două straturi ireale suprapuse și pe care încearcă să le prindă ca pe două lame ale unui foarte subțire strat de șist. Mai degrabă — căci la drept vorbind încă nu am ajuns tocmai acolo și traseul mai are pînă să neutralizeze factorii reprezentării — el pornește de la convențiile cu care figurația clasică îl momește și le siluiește deformîndu-le una cîte una, pentru a nărui din aproape în aproape întreaga lor dispoziție și în cele din urmă să încerce a le desființa cu prețul unor disperate șovăieli fără sfîrșit. El trebuie deci să înceapă ceva mai modest, și apoi, pornind de la noua sa amplasare, să opereze asupra a ceea ce limbajul îi propune înainte de a așeza o aparență cu totul nouă — presupunînd că ar fi în stare de aceasta. De aceea, coordonatele obișnuite ale vechii reprezentări sînt cu precădere prezente dar deplasate totuși — așa cum este și pictorul — și oarecum falsificate. Astfel încît, pentru a corecta ceea ce s-a spus mai înainte, profunzimea proprie realului perceput din față nu a dispărut în întregime. Ea este încă acolo, dar figurată, se înțelege de la sine, așa cum arată de la locul din care evoluează pictorul. Nemaiputînd fi văzută din afară și în întregime cuprinsă cu o singură privire, nu mai rămîne decît o țintire indirectă a ei: nu mai este decît o amintire întocmai unei îndelungi abitudini din care ar subzista rămășițe vagi, o adîncime fără consistență reală, un simulacru de profunzime, o profunzime fără profunzime. Dintr-un astfel de aliaj nu s-ar putea naște decît un vizibil straniu constituit. Din vechea profunzime el nu mai păstrează decît semnele — unele asemănări — dar nu și corpul: suprimînd-o și reținînd-o totodată. Vibrînd în căușul acestei ezitări, e ca și cum aparența ar fi fost surprinsă dinăuntru și din față în același timp. Totuși surprinderea ei pe dinăuntru predomină și din față nu mai rămîne decît o schemă descărnată — ideea de față, imaginea ei mentală și nimic mai mult — cîteva concepte elementare: față, spate, stînga-dreapta, sus-jos. Cu profunzimea ei întru totul aplatizată și redusă la cîteva noțiuni vagi, pînza s-a situat într-o postură incertă — între față și spate — și pe care nu o va părăsi curînd. Departe de a rămîne la echivocurile dobîndite, le va înmulți de aici înainte mergînd de la unul la altul și accentuîndu-le pînă la a face din ele sîmburele căutării. Pe viitor va miza pe nestabilitatea lor pentru a se deda extravaganțelor sale, muncilor de deviere, care să le poarte în afara reprezentării și de care se va servi nu numai ca să dea drumul propriilor sale rătăciri, dar și drept momeală comodă pentru a atrage în ea ochiul obișnuit cu ordonări învățate căci, dacă echivocurile cu care-i place să se înzestreze presupun totdeauna unul sau celălalt dintre elemente, de care fiecare găsește prilejul să se agațe, acest

element fiind incorporat în unul nou-nouț, și abătut de la rolul obișnuit, mai ajută și ca privitorul să pătrundă în labirintul în care există tendința să fie atras și prin aceasta să-l pună la curent cu niște noutăți ininteligibile. Și în drum, prin indirectul reperelor cunoscute și chiar triviale — capcane cu atît mai sigure cu cît cel mai adeseori arată în chip grotesc — spiritul se obișnuiește cu insolitul; din aproape în aproape, cu salturi progresive și ușoare fără să-și dea seama se pomenește aproape fără voia lui amestecat pe nesimțite cu acesta.

Astfel, în *Cel de la pepinieră*, citat mai înainte, în care ansamblul aparenței tinde, ca pretutindeni, dealtfel, în lucrările lui, să se reducă la simpla suprafață: întrucît vizibilul se restrînge în pelicula unui plan ireal, lumea nu se mai dezvăluie decît ca un cîmp desfășurat oferit privirilor de către un om stînd în picioare. Deci încetează să mai fie surprins în aria unghiului specific din care operează viziunea și care îi condiționează toate ordinele: vreau să mă refer la unghiul format de planul vertical al privitorului stînd în picioare pe de o parte și pe de alta de planul ideal orizontal, al solului care se întinde la picioarele lui. Din clipa în care se eclipsează acest unghi privilegiat — și, în același timp, și punctul de vedere al percepțiilor — s-a terminat cu desfășurarea vizibilului în lungul unui plan în perspectivă care pare să se releve pe măsură ce se îndepărtează de trup și de ochi. Dacă un privitor stînd în picioare îmbrățișează cu privirea peisajul de la locul în care se află și pînă la orizont, el îl vede pe un plan înclinat care fuge odată cu distanța și îndepărtarea progresivă a privirii. Aici, din contră, nu mai există privitor în picioare privind frontal, deci nu mai există posibilitate de mișcare, de recul în vizibil și nici un fel de linii de fugă. Și consumîndu-se liniile de fugă în profunzime, odată cu ele dispare și *punctul de fugă*. Ceea ce conferea realului profunzimea sa — adică tocmai punctul de fugă — trebuie deci să nu mai fie aici și dispare într-adevăr de pe pînză. Și



odată cu această dispariție începe să lipsească ceva mai mult decît un punct: căci el era focarul din care pornea geometria pentru a se extinde pe întreg spațiul; acolo își găsea aceasta centrul, locul de origine de unde, divizîndu-se, își impunea deciziile și pînza nemărginită a dimensiunilor în integralitatea ființei. Așa încît odată cu profunzimea și domnia privirii distante, întreg dispozitivul geometriei și rigorile influenței ei asupra suprafeței sînt șterse din aparență dintr-o dată. Ce mai rămîne din acest moment din spațiul anterior, odată smulsă din el geometria? Prea puține lucruri și oarecum anodine. Dar gîndind bine, tăinuiesc printre ele existența unui element enigmatic cu care nici nu știu ce să facă — acesta existînd în ele ca un surplus în dezacord cu ele — dar de care acestea însă nu pot scăpa. Ceea ce mai rămîne aici din ordonările clasice, se poate descoperi dintr-o singură privire. Dacă întregul vizibil s-a revărsat dintr-o dată pe o întindere, nu înseamnă că este funciarmente înlăturat; mai rămîn unele referințe. Bineînțeles că toate lucrurile sînt prezentate ca și cum s-ar găsi pe un plan unic și scările ar fi abolite; totul arată de parcă ar fi privit din față — personajul, cîmpul, orizontalul, verticalul se contopesc și ceea ce este perceput de sus nu se mai deosebește de ceea ce se percepe din față sau dintr-o parte. Toate planurile opuse de obicei sau distincte sînt amestecate, figurate alături și nu fac decît un singur tot fără ca vreo perspectivă să le coordoneze. Și, în ciuda acestor confuzii, privirea, condusă de unele semne, este imediat înclinată să restabilească planurile și raporturile banale de existență. Fără îndoială că arborii sînt așezați unul *deasupra* celuilalt și reprezentați la *aceeași scară* (asemenea cîmpurilor și caselor), dar ochiul știe de la sine că — între altele datorită întretăierii drumurilor și liniei orizontului — chiar așa etajați cum sînt, sînt de fapt unul *în spatele* celuilalt, și că, în mod corect, fiecare obiect situat în partea de sus ar trebui să fie văzut *mai*

*mic* decît același obiect situat mai jos. Și, reconstituindu-se, aceste înlănțuiri trezesc în traseele lor noțiunile de stîngă și dreaptă, deosebirea dintre planul culcat și cel în picicare. Ajunge deci să existe un sus și un jos pentru ca să se iveaască în lanț un înainte, un în spate, o dreaptă, o stîngă, orizontalul, verticalul. Astfel, axele, planurile și scările cele mai elementare ale spațiului familiar tind să se reconstituie în ciuda constrîngerilor manifeste ale pînzei. În așa fel încît în desfășurarea acestor jocuri — mai bine-zis a acestor deturnări — în care sfîrșesc prin a coexista vechiul cu noul, viziunea dobîndită și spațiul fără profunzime sînt ca și incitate să se întrepătrundă și pe măsură ce-și împletesc ițele echivoce, se creează pretutindeni nenumărate incertitudini, feluri diferite de fluctuații, care vor crește amplificîndu-se. În definitiv, în această primă fază de „derealizare" care exilează vizibilul spre locuri mai puțin comune, baza geometriei a explodat fără efort. Suprafața deformată care rezultă se pomenește redusă la o serie de cîteva mici noțiuni rudimentare. Sus, jos, stîngă, dreaptă, înainte, în spate, este tot ce subzistă din lumea percepției, dar aici se află rădăcinile acestei lumi, ceea ce este cel mai dificil de neutralizat, căci voind să scape de ele, lucrurile s-ar petrece oarecum ca și cum gîndirea ar voi să scape de sine însăși; pierzîndu-le, își pierde punctul ei de miră. Ca să reușească să le anihileze, va fi nevoie de o abundență de tatonări, de experiențe în toate sensurile.

Și pe deasupra, tabloul este scena unui eveniment a cărui influență este capitală și care ajunge pînă la a se identifica cu noua situare a pictorului. În timp ce evoluează în imaginea propusă, ochiul *știe* că parcurge un spațiu legat îndeaproape cu ceea ce obișnuim să numim realitate dar, pe de altă parte, terenul este presărat cu obstacole și cu greșeli de sintaxă care în același timp împiedică să avem de-a face cu un spațiu efectiv real. Ceea ce se așterne nu este la drept vorbind nici tocmai real și nici absolut himeric;



se situează mai degrabă între idee și real. Nu încape îndoială că planurile care se amestecă provin din percepere — dar cum nu subzistă nimic din esența realului — adică profunzimile și mărimile proporționale distanțelor — totul ne îndreptățește să credem că ne aflăm în prezența unui real perceptiv abătut de la locul lui originar, smuls percepției, ca și cum ar fi despuiat de convențiile care-i conferă o densitate și, prin însuși acest fapt, o pondere de realitate. Un soi de real fără greutate, fără adîncime: doar un teatru de idei. Un teatru totuși ale cărui idei ar păstra o jenă, o îngreunare asemenea urmelor de noroi din care au luat naștere, ca o amintire apăsătoare a unei existențe pierdute de care n-au reușit să se desfacă în întregime. Iată vizibilul atras în locuri enigmatice: dacă ne-am lua după îmbinarea trăsăturilor sale n-ar mai trebui să aibă nici un fel de greutate și cu toate acestea îi rămîne ceva palpabil. Cu toate că posedă totul ca să fie idee, el ezită să devină pe față, prins mereu de atracția pentru sensibil, plutind între cele două nivele și ca și prizonier al unei piedici puternice: este punctul dezacordului dintre idee și sensibil. Idee sînt arborii, figurile, drumurile, casele, idei sînt de asemenea tot ceea ce se adaugă acestor ființe și se combină cu ele ca să compună scena aparenței: susul, josul, prim planul, profunzimea, stînga, dreapta; în același timp nu le slăbește deloc intensa presiune a realității. De unde emană aceasta?

Aparența relevă ceea ce ține figurile ciudat de legate de o zonă de care ar fi trebuit să se fi îndepărtat, acel obscur reziduu pe care nu reușesc să-l scuture în ciuda tuturor eforturilor lor de a deveni suple și pure, în ciuda faptului că surplusul acestora rămîne întipărit, chit că de pe acum a început să se desprindă de ele. Acest element suplimentar, care este într-un fel în plus dar care trebuie să ne resemnăm să-l acceptăm odată pentru întotdeauna, nu este altceva decît cel din care este făcută pictura și inerent practicării

acesteia: culoarea sau mai degrabă textura ei, granulația, pasta, împăstările, inflexiunile. Și dislocarea născîndă de care tocmai s-a pomenit se manifestă în cazul de față prin felul dezlînat al legăturii care atașează această materie de idei; nici o forță internă nu le reunește, nici o nevoie nu leagă unduirile pastei cu figura. S-ar zice că, dimpotrivă, materia își împinge oriunde curenții și distorsiunile cu o continuitate ce-i este proprie, fără să se sinchisească de ceea ce invadează, fără a ține cîtuși de puțin cont de exigențele figurii, ca și cum le-ar fi cu totul străină, insensibilă, răspîndind după pofta inimii de la un capăt la celălalt al vizibilului pasiuni exterioare logicii formelor. Par a fi acolo două zone suprapuse care își urmează fiecare propriile lor vreri și dintre care una (materia) dăruiește tuturor celor pe care-i bîntuie aparență de realitate și de concrețiuni, chiar dacă acel ceva la care ea se adaugă arbitrar face totul pentru a nu părea nimic — idei fără consistență, incorporale, imaginare. Schimbarea impusă pînă în prezent nu înseamnă mare lucru și cu toate acestea vizibilul este deja departe de ceea ce a fost la început și plin de falii insolite. Pictorul a pornit de la spațiul de percepție — așa-zisul real — și după ce a frămîntat și deformat, ceea ce subzistă nu mai este ceea ce se numește real, deoarece masa acestuia, care se dorea văzută amplă și profundă, pare acum, dacă o examinăm ceva mai îndeaproape, redusă la un asamblaj de două pelicule subțiri, dintre care una este impalpabilă și ireală și cealaltă nu este decît o urzeală de accidente nenumărate. Este foarte adevărat că lumea percepției, în urma manipulărilor descrise, nu mai pare constituită dintr-un mănunchi de corpuri armonios asamblate, ci dintr-un plan pur de idei, *plus* un fel de magmă fină care nici nu are vreun loc anume sau vreo legătură în complementul său și care pare să dea ascultare unor cu totul alte legi, antagoniste, de neconceput, din care tot ce putem sesiza este acest fel de vibrație haotică și de necalificat din care constă sensibilul. O agitație nedecisă, in-



finit de fugitivă, informă și deci nesemnificativă, alergînd pe suprafața aparenței: din care cauză ființa este mai mult decît idee goală și descărnată, la care se și limitează existența sensibilului.

Iată scena elementară pe care se desfășoară jocul vizibilului. Pe de o parte, ceea ce numim *forme*, și anume imagini definite, centrate, discontinue, care se susțin din cîteva semne sărăcuțe, păpuși stîngace, paiațe fără pondere făcute din bucăți de sfoară și care sînt incapabile să aibă un trup, fie el rău alcătuit și pe deasupra (sau pe dedesubt) le străbate *o materie mișcătoare, ilimitată, instabilă și continuă*, inconsistentă și deci indescifrabilă, o ființă fără vreo contingență cu universul ideilor: suficiente motive pentru ca blocul în aparență unul al vizibilului să fie de acum înainte pe cale să se dezasambleze, deoarece amalgamul pe care se sprijină a fost demascat. Descoperindu-l, pictorul se pregătește să-l dezgolească, pentru a scoate în evidență toate dedesubturile; manevra sa începe printr-o muncă de dizlocare. Și cu cît se deznoadă mai mult aparența, cu atît încep figurile să semene cu niște simple concepte, pînă la a deveni niște mici dar violente incizii ideice, sumar ideice, descotorosite de orice trăsături inutile, de orice detaliu ivit din senzații, — simple arhetipuri, mituri ale primelor timpuri aurorale. Aceasta este întorsătura pe care o capătă imediat ce se izolează din compromisul în care cultura noastră le-a închis: existență de-o generalitate atît de înaltă din care sînt excluse orice urme ale atributului particular: concepte neconforme imaginii ce ne-o făurim despre ele, smulse mai degrabă și create în febră decît primite din partea tradiției și a străduințelor ei.

Independent de astfel de figuri care, deturnîndu-se de percepție, se transformă în idei cu înfățișări insolite, un alt registru își face simțită prezența cu mișcări specifice și care dă ascultare unei logici cu înfățișare întru totul ilogică: acest registru a fost denumit inform sau textură, sau materie. Format din pasta colorată și urzeala



umflăturilor acesteia, va fi multă vreme obiectul

central al căutării. Cum să ne mirăm de vreme ce la urma urmei prin el şi în el există pictura? Şi cum, pe deasupra, această materie care există fără ordine şi fără idei şi face parte integrantă din aparenţă ar putea mînui în chiar inima acesteia o armă cu care să atace vizibilul prestabilit, minînd din interior sistemul care îl alcătuieşte şi să-şi deschidă calea creaţiei. Două motive serioase ca să fii de partea ei.

Cu atît mai mult cu cît în mod confuz, tot manevrînd idei şi texturi, actorul descoperă puţin cîte puţin prin sciziunea lor crescîndă că materia este fără îndoială departe de a se reduce la ceea ce nu s-a încetat să se afirme despre ea, că este populată de puteri derutante, că trivialitatea ei este deci capabilă de invenţii surprinzătoare şi că, în gîndire, nu a avut niciodată dreptul la existenţă. Zdrobind aparenţa, el a întrezărit ceva strălucitor, clocotitor faţă de care limbajul pare neputincios. Şi tocmai fleacul acesta, depăşind atît de insistent ceea ce s-a spus, i se urcă la cap; mai degrabă: enigma care se ascunde în el, căci în lumea pe care limbajul a regizat-o de-a lungul secolelor, se mai află oare şi altceva decît o pînză de idei? Pretutindeni nu se găseşte decît geometrie, reţea matematică, suite de concepte care trec drept lucruri. Nimic care să fie materie. Nu este nici cel mai mic loc pentru ea. Încîlcelile ei cu accidente, cu efecte întîmplătoare, nu au nici un rol în înlănţuirea a ceea ce este, nu li se recunoaşte nici o putere care să nu fie obiectul unui calcul, fructul ideilor — deci negarea materiei. Tot ceea ce rămîne din ea e un simplu cuvînt care, deşi gol, acest cuvînt există şi prin simpla lui prezenţă cuvîntul „materie" este suficient pentru a crea o enigmă. Căci el vrea să desemneze o fiinţă a cărei natură este *alta decît* aceea a formelor, deci o fiinţă care este exterioară acestora şi în afara formelor, în lumea noastră, nu există în principiu nimic — nimic decît un cuvînt fără



fond, fără corespondent, aidoma unei vagi amintiri stinse, de o existenţă trecătoare: dar cu ce sens oare? Şi iată că dintr-o dată începe să strălucească ceva fugar şi totodată persistent şi tulburător de cum îl percepi, care colindă *jur împrejurul* formelor scăpîndu-le şi, ceea ce-i şi mai important, această fiinţă stranie — ar trebui spus această lipsă de fiinţă — este ceea ce le dă viaţă, în timp ce ele ar fi trebuit să fie inerte şi goale. Un fel de surplus de forme — o lume de rătăciri — este pe cale să ia fiinţă în lucruri, să se desprindă din ele şi acest surplus fără consistenţă, sustras gîndirii şi tocmai prin aceasta nesemnificativ şi în mod necesar trecut sub tăcere, este vinovat de intensitatea lor şi de puterea lor de realitate. Stranie situaţie, şi se înţelege că pictorul se grăbeşte să se îndrepte spre acest nimic, spre acest fleac ascuns în aparenţe căci, forţîndu-l să iasă din umbră şi tratîndu-l ca ceva aparte, scoate la lumină ceea ce peste tot, şi în întregime, rămîne invizibil. În acelaşi timp pictorul se pregăteşte să zguduie întreg vizibilul aşa cum îl concepea mai înainte, pentru a-l relua într-o cu totul altă distribuire, mai arzătoare, deci mai dinamică, de vreme ce se pregăteşte să-i restituie cu strălucire o parte refulată a fiinţei sale. Această materie care se anunţă într-atît de răscolitoare, această necunoscută rămasă dintotdeauna atît de modestă, ce este în definitiv şi ce oare poate să însemne, dacă a fost atîta timp obligată să se tăinuiască?

Să-i facem cu ochiul lui Aristotel şi să atingem cu vîrful degetului filozofia. Atunci cînd rupe vizibilul în două zone antagoniste (ideile de o parte şi materia de cealaltă), pictorul, reluînd o analiză consacrată, merge drept la esenţial, la ceea ce este cel mai central în gîndirea lumii sensibile. Formă şi materie: deosebirea a fost introdusă în limbajul comun chiar pe cînd acesta se năştea — instaurarea acestei diferenţe fiind în fond instaurarea bunului-simţ — şi privirea este atît de intim alimentată încît nu mai are



nevoie să se gîndească la ea pentru a o pune în

acțiune: prin privire și datorită ei vede, și de pretutindeni, cuvintele ne trimit subteran înapoi la ea. Redusă însă numai la aceasta, analiza este insuficientă căci nu atît prin aceste două noțiuni sîntem noi plămădiți cît dintr-o interpretare implicită a raporturilor lor. La aceste raporturi, la această interpretare trebuie deci să ne întoarcem ca să descoperim cum le atacă pictorul atunci cînd se folosește de ele în felul său.

Ori de cîte ori este vorba de ființe sensibile, Aristotel repetă neîncetat, ca și cum asta ar fi cheia tuturor lucrurilor, că o parte din acestea este materie în timp ce cealaltă este formă. Două părți pe care ne este interzis să le confundăm, altfel vizibilul s-ar nărui: pe această diviziune se bazează gîndirea lucrurilor și este subliniată cu o astfel de vigoare și o asemenea insistență, de parcă de aceasta ar depinde soarta lumii — încît ne-am aștepta ca componentele ei să capete o astfel de tălmăcire încît să fie garantată diferența fiecăreia (sau opoziția lor) și să le facă astfel ireductibile pentru totdeauna. Dacă pare ușor să se definească forma — ea este ceea ce ne conferă identitatea, permanența care face contemplația inteligibilă și o permite: structură finită înzestrată cu un centru care este ca un reper în jurul căruia sînt așezate toate celelalte — îndată ce este vorba de materie, situația devine, dimpotrivă, încurcată. În principiu, materia dă formei ceea ce-i lipsește pentru a constitui un lucru. Dacă astfel este materia și dacă ea este un complement indispensabil pentru formă, asta înseamnă deci că ea *nu este* formă — după cum nu este nici idee, cele două suplinindu-se. Or, gîndirea nu operează decît cu ajutorul ideilor. Ce să faci de aici înainte cu materia, cu această masă ce te încurcă care, deși nu este idee, totuși este necesară? Fără vreo ezitare, filozoful ia partea formelor și a acelui fel de cunoaștere care, ca să sesizeze lucrurile, se mulțumește să le privească în față. Întrucît materia nu este o idee, trebuie să fie abordată prin analogie (*Fizica*, 191 a 7—8): adică asimilînd-o cu ceea ce ne este accesibil, adică



cu ideile. Deci trebuie privită prin similitudine cu formele: din față, *ca și cum* ar fi o idee. Cum pe de altă parte nu este tocmai o idee, vom face din ea o idee în *devenire*, una care nu *este încă formă* dar va deveni. Este tocmai ceea ce ni se propune; și ținînd cont că nu este formă, nu se poate spune că materia este cu adevărat o ființă întreagă, împlinită: ci este doar *gata să fie* (*Fizica* 192 a 5—6), este *dorința de formă* (*Fizica* 192 a 18—25). Prin natura sa, ea tinde spre idei și aspiră la ele. Chiar dacă în sine este indefinită, este întotdeauna precedată de formă și caracterul ei infinit nu se relevează decît pentru că este mai dinainte supusă acesteia din urmă (*Fizica* 207 a — și următoare). Altfel zis, forma este suverană și materia îi este aservită. Socotind bine, nici nu mai avem deloc de a face cu un *Celălalt* al formelor, cu acea negație a ideii care ar fi trebuit mai presus de orice să fie materia; ci cu materia ca idee, cu *ideea* de materie. Se găsește în cele din urmă așezată în categoria formelor: este masa formelor care, pitite în umbră, așteaptă să sune *ora lor de a interveni*: să devină *puterea formelor*.

Analiza dezvăluie natura legăturilor care unesc cultura cu materia. Ele sînt fructul unei violențe inițiale șterse. La ceea ce prin esență ar fi trebuit să rămînă altfel decît ea, opus, distinct față de ea, forma a dictat legea ei cu forța. În așa fel încît zona de umbre și rătăciri care era la început materia, acest loc de margine și deci retras și destinat dealtfel să rămînă deoparte, a dispărut deodată, îndată ce a fost supus pe neașteptate luminilor brutale și simple ale formei. Cum nu putea fi vorba pentru ea decît de existență indirectă și necesita datorită acestui lucru să fie luată pe ocolite și de-a-ndoaselea, forma și-a îndreptat luminile *direct* asupra lui, biciuind fățiș ceea ce ar fi trebuit doar să atingă, să ocolească, și materia—umbre, ascunzișuri, dedesubturi — s-a pomenit volatilizată, cucerită cu prețul unui fel de escamotaj. Destinată la început să fie negația sau ceva asemănător *inversului* formelor — lipsa, eroziunea și contestația lor — dar imediat după

aceea anexată cu forța și aservită contrarului ei, nu-i mai rămîne nimic din ce era chemată inițial să fie, deoarece în ciuda faptului că este denumită *dorință de formă*, nu i se lasă vreo clipă șansa să-și formuleze dorințele proprii. La drept vorbind, nu are nici măcar dreptul la cele mai mici dorințe proprii: dorințele ei și le-a extras din opusul său, și toate forțele pe care le are le datorează condiției ei de neexistență. S-a făcut, ce-i drept, din ea un fel de voință de putere; și totuși voințe, ce nu i se acordă decît prin persoană interpusă, deoarece nu i se îngăduie nici o altă tendință decît aceea de a deveni forme ale căror posibilități le-ar conține și nici un alt vis decît acela de a realiza ideile după care, cum se spune, ar fi *gata să fie*. În ce privește gîndirea, este de la sine înțeles că materia se simte atrasă de idei, tinzînd către ele ca spre *un țel*, deci spre un loc în care, găsindu-și împlinirea, se rotunjește și se suprimă în finit. Și iată că ființa nelimitată a materiei, dispărînd în forme finite, ajunge să se stingă, lăsînd locul întreg ideilor.

„Materia este puterea; este dorința de formă": afirmația conține germenele unui echivoc gata să scindeze ordinea vizibilului. Presupunînd că materia este producătoare de forme, este într-atît de cert oare că formele de care este vorba sînt de aceeași natură cu ceea ce s-a numit forme de la greci încoace? Dacă ar fi într-adevăr astfel, nu prea se înțelege ce anume ar avea propriu acea parte a lumii despre care ni s-a spus că ar fi în afara formei dar de care lucrurile nu se pot lipsi, adică materia; și nici care este rațiunea ei de a fi. Singura ei putere ar consta în aceea că s-ar șterge dinaintea formelor, dispărînd în ele, deci în ceea ce se consideră a fi contrarul său; ea nu ar privi decît prin ochii lor, n-ar gîndi decît prin gîndurile lor și abia dacă ar fi aptă să se pună în serviciul voinței lor, fără nici o putere imaginativă proprie. Ar trebui deci să se admită că, deși *distinctă* de cealaltă parte a lucrurilor și strict indispensabilă, n-ar avea totodată nici cel mai mic atribut specific — nici o rezistență, nici un



fel de a fi sau de a se depăși care ar putea fi luat drept expresia unei voințe *ca atare*; nu este decît pur și simplu *o absență* de voință: o roabă care nu ar avea altă forță decît aceea de a se supune. Să fie imposibil să te lipsești de ea pentru a clădi lumea și, în ciuda acestui lucru, să nu fie nimic prin ea însăși: iată ceva care intrigă, ca o ezitare a gîndirii, ceea ce ar cere o cercetare mai minuțioasă. S-ar putea ca dorințele cu care cultura a investit materia s-o determine să deseneze în drum niște forme de un fel atît de straniu, încît cuvîntul „formă", cu sensul pe care-l are, să nu le mai convină și să pară eronat. Și dacă, la un examen, această întrebare delicată capătă o direcție neașteptată, ar putea antrena după sine întregul sistem clădit în jurul ei. Și tocmai în direcția aceasta începe să scotocească pictorul.

Pornind în căutarea creației, el începe să scruteze acea parte a vizibilului numită materie. Or, dacă este adevărat că formele sînt viitorul acesteia, ele nu sînt *realizate*: nu sînt decît *virtuale*. Materie, virtualitate merg deci mînă în mînă; nu poate fi întîlnită prima fără a te poticni în fața celei de-a doua. Așa încît, atunci cînd începe să scruteze materia, el se întreabă asupra virtualității ei. Virtualitate în toate sensurile acestui termen: ceea ce nu este încă dar ceea ce, prin însuși faptul acesta, este urzeala forțelor și energiilor *conținute*, tensionate, gata să țîșnească sau făcînd să izbucnească ceea ce le frînează, deci pe cale să izbucnească, — pe scurt, elanul. Așa încît cercetarea asupra materiei trebuie să conducă la explorarea schematică, deși sălbatică și șovăitoare a forțelor înlănțuite, a forțelor reținute și reprimate care sînt ascunse sub aparență, oricare ar fi ele. Aceste energii latente sau izbucninde — sau mai bine-zis *sub presiune*, în toate accepțiile — pictorul nu numai că se străduiește să le înalțe din dedesubturile vizibilului la suprafața acestuia din urmă, ci — cu toate că cu timpul alunecarea este cea care-și va pune amprenta pe tablouri — pare în plus hotărît să dea întreaga aparență „dorințelor" necontrolate ale acestora,

ca să le ceară să modeleze o altă aparență care să le aparțină numai lor și să nu datoreze nimic formelor tradiționale.

Astfel, atunci cînd încearcă să le elibereze de obiecte și ființe pentru a le arăta brute, procedează în așa fel încît aceste forțe care au fost totdeauna ținute în stare de virtualitate să poată în fine trece în act și să devină ceea ce se numește energie — forță în acțiune și nemaiținută ascunsă — cu scopul să vadă ceea ce ar putea deveni dacă ar fi lăsate libere în revărsările lor și, dacă este adevărat, așa cum o afirmă gîndirea, că acestea nu ar da naștere decît unor forme aidoma altora. Pentru că din dorința de a scruta pentru ele însele forțele materiei, pictorul se vede obligat să le scoată din zonele obscure în care s-au păstrat pînă atunci: căutarea sa reclamă intrarea lor directă în aparență. Fără îndoială că rezultatul cel mai deconcertant al manevrei lui constă din aceea că izbucnirile de energie permanent subjugate, neglijate, pătrund de acum încolo direct în lucruri și, devenind un dat *manifest* și imperios al fenomenelor, ele seamănă confuzie și dereglează ordinea lumii vizibile, în care pînă mai odinioară nu erau decît latente sau tacite. Cu aceste elemente noi, corpurile impure și disprețuite sînt oarecum cele care se răspîndesc pretutindeni și, din afluența explozivă și directă asupra lucrurilor, a puterilor necunoscute sau oculte, veșnic izgonite din lume, trebuie să iasă la iveală o nouă aparență. Deci se revine la însuși fundamentul culturii, cu toate că atunci cînd atacînd masa aparent unică a vizibilului, este scindată în două regiuni antagoniste pe care le frămîntă febril pentru a descoperi ceea ce ascund în ele. Or, se întîmplă ca materia, în felul cum apare din aceste proceduri, să se releveze puțin cîte puțin cu totul alta decît cea despre care vorbește tradiția. Aici începe acțiunea propriu-zisă. Pe măsură ce pictorul forțează aparența lucrurilor, el crede că descoperă, ascunsă în sînul ei, un element capabil să o deregleze. Incursiunile sale trecute în sînul materiei l-au



convins că formele pe care aceasta le țese — dar ar trebui vorbit mai degrabă de urzeală pe cale de formare decît de forme — sînt departe de a fi asemenea cu cele denumite astfel: embrionare, neterminate, lacunare, în timp ce dintotdeauna s-a numit formă ceva ce nu comportă nici un fel de lipsă (Aristotel, *Fizica*, 192 a 20—21). Și iată de ce pictorul se dedă abstragerii acestui ferment insolit. Cînd gîndirea face din aceasta complementul indispensabil formei, o declară tacit *alta* decît ceea ce el completează. Din acest moment cum să nu se țină cont deloc de ea în constituirea aparenței? Cum s-ar mai putea împiedica pătrunderea disensiunii și a luptei pe care pretutindeni o introduce în însăși urzeala lucrurilor? Și cum să se accepte, așa cum s-a făcut întotdeauna(cel puțin insistent) ca acest element să se contopească cu formele sau să fie hărăzit ca la un moment dat să se rescarbă în ele, pentru a le ceda aparența în întregime și fără restricții? Cu toate acestea, tradiția este plină de o astfel de asimilare; s-ar putea chiar zice că trăiește în ea. Se afirmă fără încetare că realul este un amestec de sensibil și de idei dar în același timp jocurile acestui aliaj sînt falsificate deoarece sensibilul de care este vorba nu este niciodată el însuși: nu este decît ideea de sensibil și, așa cum forma nu este cîtuși de puțin materie, ideea sensibilului nu este sensibilul însuși. Iar prin aceasta toate construcțiile gîndirii, deci ale reprezentării clasice, sînt viciate la bază.

Responsabil de această stare de lucruri este faptul că unul din cei doi termeni asociați cu scopul să formeze vizibilul a intrat în joc cu mai mare forță decît celălalt și îi impune cu ușurință legea sa. În ce privește gîndirea, este de la sine înțeles că forma (de care aceasta face să depindă propria-i existență) este superioară materiei ca demnitate și îi este preferată. Ca atare, investită cu cea mai înaltă valoare, ideea este prin esență destinată să domnească asupra sensibilului și coaliția se află denaturată, deoarece în spatele unei dualități de fațadă, în spatele unui antago-

nism pur verbal, se ascunde de fapt un monopol, o suveranitate absolută. Şi din materie, ca element separat, nu mai rămîne decît un cuvînt. Zadarnic se proclamă că este un principiu opus, totul se petrece de parcă nu ar fi, şi ceea ce i se acordă din vîrful buzelor nu rezistă nici o clipă în faţa afirmaţiei că forma îi este anterioară şi că are mai multă fiinţă decît ea (Aristotel, *Metafizica* 1029 a 5). Aceasta este ceea ce încearcă pictorul să dărîme — fără să se îndoiască de fapt că prin manipulaţiile lui nu înfruntă nici mai mult, nici mai puţin decît nişte practici multimilenare — căci, dacă este adevărat că această situaţie face ca materia să devină insesizabilă (sau dacă nu materia, atunci forţele născînde, nelimitate, de neconceput, care se ascund sub acest cuvînt vag, şi pe care se bizuie pentru a se depărta de locurile cunoscute şi răscunoscute), ea ar trebui să interzică în aceeaşi măsură accesul la invenţie şi în acest fel întreaga acţiune ar fi condamnată. De aceea munca lui este obligată să ia caracterul unui asalt implacabil, şi în această luptă el se va servi de un indiciu slab, de acea ţesătură de forţe care trebuie să fie ceea ce se numeşte materie, de acea rezervă de creşteri brute, opuse formelor care nu este decît o vagă promisiune şi a cărei amintire goală zace în străfundul limbajului. Poziţia actorului se precizează. S-a spus că un uşor dezacord în sînul aparenţei l-a determinat să părăsească poziţia sa exterioară lucrurilor ca să se cuibărească în ele. Nu era de ajuns. Această deplasare se completează acum cu o strategie, deoarece acum nu mai este vorba într-atîta să se alunece în vizibil cît de a exploata lacunele inerente uneia dintre bazele culturii pentru a face să explodeze şarpanta existentă a vizibilului.

Puţin cîte puţin se schiţează efectul îndepărtat al acţiunii angajate. Dacă pictorul încearcă să disloce forme şi materie, aceasta se datoreşte faptului că caracteristic pentru cultură e modul în care reuneşte aceste două principii, în natura legăturii pe care o stabileşte între ele. Atotpu-



ternicia formelor mergînd mînă în mînă cu o dispariţie a materiei în ceea ce are ea ireductibil: întreaga noastră tradiţie este pusă în joc pe o astfel de scenă chiar şi atunci cînd s-a afirmat că este materialistă. Deci s-ar putea spune că n-ar fi vorba decît de a găsi ceea ce este numit materie (deci creaţie) fără să fie reluate împreună cele două principii care constituie fundamentul lucrurilor, fără a revizui sistemul îmbucăturilor lor, locul şi greutatea fiecăruia în înlănţuirea lumii, raportul existent de forţe şi care-i este valoarea dacă o măsurăm cu ceea ce cultura însăşi spune despre acest lucru. Atunci cînd se apucă de lucrările sale şi cînd, frămîntînd aparenţa, examinează dacă aceasta este într-adevăr aşa cum s-a pretins, atunci pictorul se pregăteşte să anuleze întreaga ordonare a vizibilului, ierarhia componentelor a căror îmbinare constituie lumea. Nimic mai puţin.

Trebuie deci să ne aşteptăm ca locul în care acţionează să deregleze toate articulaţiile travaliului său. Aşa se întîmplă că înainte de orice se pomenesc schimbate cu desăvîrşire natura raporturilor care reuneau atenţia cu neatenţia. În vechiul mod de a picta, actorul, distant faţă de lume şi redus la un ochi punctual, era numai privire, numai atenţie îndreptată asupra lucrurilor. Lipsa de atenţie nu juca nici un rol în planurile sale. Ce ar fi căutat dealtfel acolo? Ordinea formelor, ca şi aceea a spaţiului, ca să fie descifrate, cer disciplina şi acuitatea atenţiei: numai ea poate să le recunoască şi să facă să coincidă centrul la centru, marginea la margine, trăsătura la trăsătură. Şi cum, în lucrurile figurate, materia — aici culoarea — nu era nici ea decît o dispoziţie îngrijit ordonată, supusă unor jocuri de raporturi la fel de precis reglate cum era structura formelor pe care se modela dealtfel, numai atenţia şi *concentrarea* ei erau în măsură să opereze asupra unui vizibil astfel constituit din fiinţe şi structuri *centrate*. Atenţia fixată asupra lumii, dublată de o atenţie îndreptată asupra atenţiei: pornind de la această bază solidă

și cu această atitudine lucra pictorul. Totul se zdruncină și e răsturnat dacă îndepărtează formele finite pe de o parte și impulsurile ilimitate ale materiei pe de alta, și dacă se sfărîmă orice subordonare a acesteia față de cealaltă, așa cum o face acum. Căci această acțiune echivalează cu a scinda și a opune ceea ce prin tradiție este de resortul atenției: formele și o ființă confuză care *nu este* formă în sensul obișnuit al termenului: ceva fără contur, necentrat, foarte împrăștiat sau și mai bine-zis împrăștiindu-se la infinit, care nu *ține deci* de gîndirea atentă, concentrată. De unde apare, față de forme și în afara lor, un mediu excentric cu care gîndirea nu știe ce să facă, din cauză că se supune unor legi de distribuție diferite, necunoscute, deci întîmplătoare, iar acesta se ferește necontenit de ea. Dacă acest mediu este, din principiu, inaccesibil atenției și dacă nu se lasă distras de ea, nu poate fi vorba decît de un domeniu față de care sîntem neatenți. Mai mult încă: gîndirea atentă este constituită în așa fel încît este neputincioasă să-l perceapă așa cum trebuie să fie, adică *altfel* decît aceste ființe centrate denumite forme. Ea nu este deci doar condamnată de natură să-l piardă; de îndată ce intră în acțiune, îl împiedică să se ridice la același nivel. Cum s-ar zice, ființa diferită care se concepe pe marginea a ceea ce vedem noi nu ar putea aparține decît neatenției; este cîmpul pe care acesta bîntuie și el se retrage imediat ce ea se ascunde și îl învăluie; că fiind singurul care are acces la elementul refulat și șters din vizibil, neatenția este singura capabilă să-l lase să se ridice la suprafață din străfundurile în care este pus la adăpost. De aceea regăsirile atît de așteptate în care materia trebuie să revină cu putere, în curenți nenumărați, eliberată de idei, aceste regăsiri vor ca în pictor să fie descătușată o facultate de inatenție amorfă, să fie ținută trează în permanență o stranie putere de distrugere informă, de adormire a atenției, singura în stare să aibă afinități cu puzderiile de impulsuri dezordonate (sau mai bine-



zis altfel orînduite) pe care atenția le obliterează și le azvîrle în afara domeniilor sale. Prin însuși faptul că se pregătește să pășească între formă și materie, operatorul este deci obligat să se mențină între atenție și inatenție, șovăind pe linia fragilă a zvîcnirilor sale, somat să trăiască în căușul unduirii lor, al incertitudinii, veșnic tracasat, nesigur, într-o perpetuă alarmă, forțat să permită distracției să divagheze în concurență cu privirea vigilentă și să vegheze să nu le piardă tensiunea. Sarcină dintre cele mai incomode, care nu cere nici mai mult nici mai puțin decît să sfîșie gîndirea, să-i rupă în două vechea unitate, să-i zdrobească ccerența îndeobște acceptată pentru a o face să recapete forțe ascunse, puteri înăbușite. Dar ea este în măsură să pună în discuție întreaga ordine a vizibilului deoarece forțele pe care le redă gîndirii le reinserează în același timp în aparență, care astfel își recuperează partea de măsură, de exuberanță, de țîșnire de care a fost frustrată.

Întoarcerea la lucruri dincolo de ideile preconcepute trece prin această cale. Necesită o strategie alcătuită din abateri în serie, de greșeli, de lipsuri. Căci dacă locul pictorului se situează între idee și sensibil, de aici și pînă a se afla acolo este o distanță, și la explorarea acesteia va fi consacrată pictura care va urma să vină. Înainte de toate trebuie eliberată neatenția care-i este necesară, deci să fie puse în mișcare procedee în stare să o trezească. Din această gamă de mijloace fac parte rapiditatea și impetuozitatea vehementă, violența; gestul cursiv, neglijent, instantaneu, deoarece avînd mai multe șanse să fie nedeliberat, este prin aceasta mai potrivit să treacă peste mecanisme, deci să aducă nemăsura. Neîndemînarea și stîngăcia de asemenea; dar nu acelea care sînt rezultatul unei lipse de îndemînare de neînvins, ci mai curînd acelea conștiincioase, minuțioase, concentrate, care luînd îndemînarea în răspăr și bruscînd-o neîncetat se îndepărtează de ea. Și, ca o contrapondere la



această deplasare a gesturilor, începe să proli-

fereze şi extrema neglijenţă a făpturilor dispreţuite şi excluse din vizibil: texturi, accidente, lucruri urîte azvîrlite cu grămada chiar în mijlocul aparenţei.

Opţiunea poate şoca; dar nu este decît o urmare a căii adoptate. Ce-ar putea fi oare sensibilul căutat — nici formă, nici nimic care să-i semene? Sustras normelor atenţiei, distras de ea prin natură, el trebuie să fie contrarul a ceea ce are valoare pentru ea: un mediu vag, neclar, mişcător; sau mai precis: ceva ce nu-i trebuie, ce nu poate decît să deprecieze şi să izgonească din neputinţa de a-l asimila. Locul acesta enigmatic în jurul căruia se învîrteşte pictorul şi pe care încearcă să-l regăsească, sensibilul pierdut, trebuie deci să-l caute prin părţile deşeurilor lumii, al scoriilor vizibilului, pe care el le caută, rebuturi şi căderi care se cheamă una pe cealaltă ca nişte chei ale strategiei prin ceea ce au în mod necesar brut, nefinit — sumar izolate, excluse fără o privire sau cu o privire distrată, aproape neatinse. Şi astfel ajunge pictura să ia forma unei întorsături către o pătrundere îndelungă, dificilă şi violentă, în materii, în sensibilul inform — a unei coborîri către deşeuri, către ceea ce este reputat a nu avea valoare, deci la ceea ce este în mod esenţial *de o parte*, aflîndu-se într-acolo unde acţiunile pictorului vor să se îndrepte. În detaliul aparenţei, această direcţie nu duce numai la îmbogăţirea unor spectacole sărace, fără urmă de pitoresc, cum ar fi fragmente de soluri, întinderi monocrome, suprafeţe murdare şi uniforme. Ea afectează fiinţele şi figuraţia întreagă, azvîrlind pretutindeni ca un fel de pasiune pentru tarat, pentru ceea ce este în afara regulii, pentru atitudinile nestudiate, gesturile dizgraţioase — toate astea puse la un loc avînd ca rezultat o lume simulînd un *Mare teatru de marionete*, o comedie jucată de clovni scîlciaţi şi scrîşnind.

Rebuturi, deşeuri, scorii; locurile care aşteaptă o lipsă de atenţie ca să poată ieşi la iveală: sînt în definitiv ceea ce numim urîtul. De unde se naşte o răsturnare insolită a poziţiilor admise. Cricît de ţinută osteneală ne-am da să cercetăm



ceea ce inspiră această lungă experienţă a dispreţuitului şi a vestejitului, vom vedea că aceasta nu este altceva decît urmărirea picturii însăşi şi te afli obligat să afirmi că, împotriva oricărei aşteptări, creaţia merge mînă în mînă cu urîţenia şi nu s-ar putea lipsi de ea. Că este destinată să se învecineze cu urîtul trebuie totuşi înţeles plecînd de la ceea ce s-a spus despre poziţia actorului. Dacă acesta se dedă neatenţiei — şi cu ea urîtului — aceasta nu înseamnă că lipsa de spirit sau neatenţia sînt singurele locuri pe care le frecventează. Mai degrabă se află *între* atenţie şi lipsă de atenţie, *între* formă şi lipsa de formă, deci pictorul se află mai degrabă la limita dintre ceea ce se numeşte frumos şi urît, la limita dintre cele două, în locul în care ele sînt în suspensie, indecise. Dar, în ideea noastră preconcepută arta se află atît de intim legată de formele şi de frumosul pur, — atît de pure pe cît posibil — încît o asemenea promiscuitate subită şi neobişnuită a fost suficientă ca să dea aparenţă de urît la tot ceea ce afecta şi de scandalos celui care se încumeta într-acolo. La drept vorbind, urîţenia în care actorul poate părea că se complace nu are nimic a face cu ceea ce în mod tradiţional s-a denumit astfel, şi prea ar fi simplu să se declare atitudinea sa ca fiind dictată de un cult inversat al frumosului. El caută un loc, altul decît cel al frumosului *sau* al urîtului, un gest care să suspende sau să anuleze polaritatea lor şi care să scape alternativei lor. Departe de a fi cultivat pentru el însuşi, ca frumosul clasic, urîtul nu este chemat în ajutor decît ca să-l înfrîneze pe acesta, să-i destrame monopolul şi să instaureze o instabilitate şi o plutire — aceleaşi ca ale actorului — prin care se neutralizează opoziţiile, distincţiile de bază, poliii părerilor preconcepute. Operînd la marginea realului, atingîndu-l şi mergînd alături de el, fără să-l piardă vreodată din ochi, dar ferindu-se să se confunde cu acesta, dă lumii întreaga sa strălucire în frecuşul acesta care-l obligă să



strălucească cu cea mai mare intensitate deoarece

îl amenință împingînd lumea pînă la marginea prăpastiei, silind-o să desfășoare o forță extremă pentru a subzista, și în acest fel apropiind orice lucru de acel punct neobișnuit și neghiob în care frumosul și urîtul își pierd privilegiile, unde toate licăririle tremură.

În postura în care s-a așezat, pictorul este ca și legat cu materia prin ceea ce are ea lipsit de disciplină, imoderat și dereglat. Or, această materie nu a avut niciodată nici cel mai mic loc în gîndirea occidentală, din care este pur și simplu absentă. De aceea, în ziua în care se apucă să o exploreze pentru a-i determina puterile ascunse, se pomenește în fața unui teren virgin care, neputînd să-i ofere nici trecut, nici tradiție, îl obligă să-și fabrice, inocent, oarecum și în întregime uneltele — fără să știe ce va face cu ele. Dintr-o asemenea situare a locurilor, fără îndoială minunat de propice invenției dar în aceeași măsură și celei mai mari disperări, îl îmboldește să meșterească, cu tot ce-i cade în mînă, o grămadă de procedee de un gen prea puțin ortodox: condamnat, prin forța lucrurilor, să fie un prodigios inventator de tehnici. Cum pe de altă parte cele de care are nevoie nu au nici o formă de existență și deci el nu poate avea despre ele nici cea mai mică *idee*, nu are altă posibilitate decît să se mențină sub comanda materiei, a *materialului*, gata să răspundă sugestiilor cele mai insolite ale acestuia, să primească propunerile cele mai singulare, să se pună de acord cu graiurile lor necunoscute. Lipsind tehnicile deja alcătuite, el folosește materialul ca pe zațul de cafea; lăsîndu-se purtat de rezistențele lui, expunîndu-se dorințelor acestuia și pîndindu-le, întrevede în el o lume bizară cu voință proprie, o lume care, nici mai mult nici mai puțin, îi *forțează* mîna, îl sfidează: o lume care, punînd uneori stăpînire pe scriitură, schițează gesturi inedite dar prin persoană interpusă, ca și cum pictorul n-ar fi decît o mască și mîna sa un biet mijloc (un medium). Prin surprizele pe care le lasă să se întrevadă, materialul joacă rolul unui fel de imaginație stranie, deconcer-



tantă care, sub ochii noștri, s-ar deda unor capricii de nepătruns. De unde reiese germenele unei căi de urmat pentru crearea de noi tehnici. Dacă este adevărat că acestea nu pot veni decît din resursele materialului și de nicăieri altundeva, este suficient ca toate suporturile să fie tratate în maniera solurilor, a zidurilor, să fie lucrate ca lutul sau cimentul. Și fără să se descumpănească, el începe să manipuleze, să bruscheze, să frămînte, să lovească și să bată, să îmbucătățească ca pe niște materii pînza și hîrtia, cerneala și guașa, culoarea de ulei, pastele, produsele sintetice. Și, dimpotrivă, unor substanțe, oricare ar fi ele — mai ales celor brute și grosolane — frunze și pietricele, căpățele de ață, nisip și pietriș, bitum, var, ghips, le conferă o demnitate fără precedent, făcînd din ele ființe înzestrate cu imaginație și în care operatorul se poate încrede în bună măsură.

În mîinile sale totul se preschimbă în materie. El freacă, jupoaie, înmoaie, foaia de desen în așa fel încît cu ajutorul cernelii să-i dea un fel de relief, un corp. Din hîrtia pentru guașe face un fel de element natural — sol îmbibat, ape clocite — care, primind culoarea, o întind, o ramifică, o tulbură după legea dispoziției sale. El murdărește cerneala; murdărește guașa, supunînd-o unor amestecuri incontrolabile. Zidește, folosind culoarea de ulei impregnată cu deșeuri, cu substanțe de toate felurile și, profanîndu-i vechea noblețe, reușește performanța să o schimbe în pămînt sălbatic sau în strat subteran din timpuri imemorabile. Curînd o va amesteca cu substanțe discordante pentru a o duce spre o fărîmițare și, îndepărtînd-o de utilizările prestabilite, o obligă să creeze, în afara cărărilor bătătorite, o întreagă fizică de pete, de florescențe bizare, ale căror divagații se hotărăsc din intimitatea însăși a substanțelor ca niște crăpături ce izvorăsc din sol. Uneori, cerîndule să compună o pastă stratificată, va etala culorile în straturi succesive, apoi le va jupui, făcînd să izbucnească din dedesubturile lor dîre imprevizibile. Curînd și pătratul de hîrtie sau

pînza, vor fi tratate ca materii brute, de fragmentat, de aglomerat și sfîșiat, după bunul său plac. Decupîndu-le în forme vagi, nedefinite, care figurează pe deasupra și texturi vagi, nedefinite combinîndu-le pe acestea după pofta inimii și ca din întîmplare, așa cum se face cu pietricelele, cu bucățelele de lemn sau cu deșeurile; care, dedîndu-se metodic unor astfel de practici ale *asamblării*, se complac să schimbe pictura și lumea într-un mare joc al materialelor informe și fără destinație. Nu fără a fi tratat mai înainte substanțele sintetice noi — în mod just numite plastice — ca pe niște paste de modelat care sînt malaxate și frămîntate și care, prin prefacerile lor interne, propun în cutele concrețiunilor suprafețe nesemnificative pe cale de a se naște. În asemenea măsură încît s-ar putea afirma că aceste operațiuni ajung să se confunde cu o Mare Gestă tehnică de vreme ce progresia sa este în întregime subordonată unei revoluționări constante a procedeelor. Că au uneori înfățișări murdare sau grosolane n-are importanță; principalul este că răspund cu vioiciune la solicitările pictorului, că la nevoie ele însele preiau invenția în mînă, fără ca el să mai fie nevoit să intervină; sau cel puțin să-l constrîngă să fabuleze, căci pictorul nu le cere altceva decît să-l deruteze fără încetare și deci să-l țină neîncetat treaz. El caută unelte care să nu fie docile, refractare, asemenea lui, instrumente care să-l provoace, care să-l hărțuiască cu cerințe stranii, deplasate, necuviincioase și care, depășindu-l și dîndu-l peste cap fără voia lui, îl *surprind*, acesta-i cuvîntul. El așteaptă de la ele accidente stimulatorii.

Trăsături ce rezultă toate din faptul că această pictură este o căutare răbdătoare din partea vizibilului care scapă formelor și logicii sale ca și ceea ce conține el imoderat, ilimitat. Dacă izolează zona aceasta pe care tradiția a numit-o global materie, o face pentru a o incorpora gîndirii și a facilita ca pe urmele sale să pătrundă întîmplarea, incertul, precarul — invenția. Ceea ce înseamnă că pictorul este constrîns, dacă vrea



să ajungă la creație, să destrame fir cu fir, pentru a o neutraliza, țesătura operațiilor prin care ceea ce a fost numit formă a făcut tot posibilul ca în decursul timpurilor să stăvilească și să mascheze contrariul său. Operațiunile ocolite, sinuoase, care vor urma, sînt deci explorarea oarbă și minuțioasă a unei astfel de țesături subterane, devenită inextricabilă, imperceptibilă, într-atît ființa noastră s-a impregnat toată de ea. Cum această căutare echivalează cu o întoarcere la izvoarele mai depărtate la care s-a format vederea, scopul către care tind este regăsirea ochiului și a vizibilului la izvorul lor de înflorire, cînd nu sînt decît scînteie țîșnitoare și cînd dezechilibrul brusc, pe care-l provoacă nașterea lor, ni le arată încă pline de o febră înfricoșată. Și a pune mîna pe lume înainte de a fi domesticită de idei, desăvîrșită de idei, ce altceva ar mai putea însemna decît suprimarea haosurilor ei, cînd afluxurile înaintărilor vii vibrează contra ordinii formelor, rezistîndu-i în acest curent de nehotărîre, în care forma apărînd nu este încă desprinsă dintre forțele brute care o împresoară?

Începuturile au fost consacrate la prepararea dezbinării aparenței care trebuie să provină dintr-o dezlănțuire progresivă a materiilor. În timp ce crește forța a ceea ce înaintașii socoteau a fi cauza corupției lucrurilor, forma are tendința să se încordeze pentru a face față forțelor de eroziune și, sub loviturile lor, să devină scena în care elementele de provocare asmut răzmeriță puțin compatibile cu perfecțiunea și ținuta sa tradiționale: mucegaiuri și cicatrice hidoase, striuri și scorii, noroaie și deșeuri, brăzdînd spațiile, deformînd-o. Denaturarea este cuvîntul convenabil: pe măsură ce cresc accidentele, natura se degradează. Opunîndu-se puzderiilor care o asaltează, zgîlțîită, străpunsă de ele, începînd să poarte semenele lor pîngăritoare, găzduind ceea ce o deteriorează, este obligată să trăiască cu această amenințare și această moarte asupră-i. Cum oare n-ar afecta-o pînă la rădăcini un astfel de tratament? De pretutindeni hărțuită, făcînd

față primei urgențe, reducîndu-se la aproape nimic — la expresia sa cea mai simplă — de spaimă să nu piardă totul, nu păstrează decît esențialul. Atunci cînd prisosul a dispărut și cînd ea nu mai este decît grabă de afirmare, ia aspectul unui concept vag, sumar, lipsit de particularitate, a cărui realitate este în întregime cuprinsă în posibilele sale. Și cel mai ciudat este că atunci strălucește cel mai tare. Luptînd cu puzderiile, cu presiunile, apărîndu-se de valuri și piedici, forțată să-și desfășoare încrederea, radioasa sa plenitudine, să se zbată în mijlocul agitațiilor, toate acestea o fac să fie sumbră, crepusculară și malefică, dar în același timp plină de viață. Un fel de sărbătoare barbară, totodată săracă și vehementă, frustă și ardentă: formă — căreia i-am spune mai bine figură.

Acest stadiu a fost atins încă de la *Mirobolus*. Îndată după *Ziduri*, terenul este gata pentru ca materia să crească: substanțe aspre de toate soiurile în dezacord cu suprafețele netede care fac să joace încărcătura în inima vizibilului și fac să piară din figură înfățișările sale de realitate, căci așa sumară cum este, cum oare ar putea să marcheze ceva existent, o altă existență decît ea însăși preocupată de lupta cu informul? Devenită ireală, idee schematizată grosolan, nu mai reprezintă nimic, decît că rațiunea sa de a fi este aceea de a face față valurilor distrugătoare ale materiei.

Există figuri mai sacre decît acestea și deci locuri mai trainice: de exemplu portretul. Nu numai că portretul clasic reproduce obiectul existent dar, mai mult, acest obiect este individualitatea însăși: o ființă imposibil de redus la alta, un suflet unic, o esență aparte, ființa ființelor, persoana. Dacă există un loc în care materia poate da dovada puterilor sale, e într-adevăr acesta. Mai ales că indivizii de care s-a hotărît pictorul să se lege sînt tocmai cei care au aureola unui prestigiu cu totul special, de predilecție scriitori și poeți. Și produsul răspunde suficient așteptărilor sale. Cucerită de transpunerea în



material, efigia se desprinde din psihologia ei. Așa încît reușește turul de forță de a dezindividualiza persoana, de a face impersonalul unic, de a generaliza singularul. Este de la sine înțeles că la un astfel de joc trăsăturile se descompun nițeluș. Lăsîndu-se în voia materialului, avînd ca și acesta tendința să o ia razna, să se spulbere, figura începe să se separe de atributele sale; i se insinuează găuri, poticniri și rupturi, violente contrarietăți și alte semne de imperfecțiune care nu-i erau cîtuși de puțin caracteristice, căci niciodată forma pe de o parte, absența de eroare, plenitudine și stabilitate pe de alta, n-au încetat să meargă strîns unite.

După care, supusă rigorilor pustiirii sistematice, figura recade într-o materie mai puțin frămîntată, mai uniformă, ca și detașată: după încercarea lutului și a zidului, cea a nisipului și a Saharei, a imensității și fluidului lor în care imaginile se dizolvă pe nesimțite, în care insinuarea neîntreruptului domnește peste lume, memorie fragilă consumînd toate lucrurile pînă la a le șterge fără urmă. Cum să nu fii cucerit de un astfel de element care nu este decît eterna reacoperire a formelor de către sensibil? Ceea ce îndeplinesc boabele de nisip este tocmai ceea ce pictorul ar dori el însuși să facă: visează să șteargă orice urmă din ceea ce a înscris lumea în el — formație, percepție, tradiție; dorește să ajungă la un fel de uitare în care n-ar exista cît cuprinzi cu ochii decît nisipuri mișcătoare, dispariția șiretlicurilor deprinse și totală estompare. A mima abolirea scrierilor și a urmelor gravate în el astfel încît să nu mai fie ceea ce educația a încercat să facă din el: aceasta îi este vocația. Pentru că e teatrul unei lupte în care se înfruntă la nesfîrșit uitarea și amintirea, continuul și trecătorul, uniformul și diferențiatul; pustiul e mediul său.

Nimic de mirare în faptul că amintirile pustiului năvălesc din nou la puțină vreme după ce au fost concepute *Peisajele grotești*: priveliști vagi, tulburi, atît de uzate încît nu mai pot fi situate

— un pas înainte în disoluția aparențelor clasice. După obiecte și personaje întreprinzînd cotropirea peisajului, înecarea trăsăturilor specifice cu care l-a înzestrat tradiția, el ridică decorul — nu figurile, ci fondul în care se proiectează acestea — la rang de esență, pentru a-l aduce la același numitor cu ființele. El caută o ambianță pe măsura marionetelor sale: fie ca priveliștea să se reducă la semnul priveliștii în genere, așa cum figura nu este altceva decît un semn al figurii.

Figură și peisaj, supuse rînd pe rînd acțiunii materiilor, tocmai acum ajung să se pună de acord. Nimic nu se mai opune fuzionării lor sau schimbării lor dintr-una în cealaltă în felul substanțelor alchimice: ceea ce realizează *Intermediile*, care acomodează capul cu priveliștea; *Corpurile de dame* plantează femeia în sol grotesc, solul grotesc în femeie. Pe măsură ce se fac aceste pregătiri, materiile dobîndesc o poziție elevată. Degajîndu-se puțin cîte puțin din străfundurile lor, din dedesubturile lor mute, ele cresc progresiv pînă la nivelul formei pentru a nu mai forma decît un singur plan cu aceasta. Forma, dimpotrivă, regresează și-și pierde siguranța. Părăsind arierplanurile, acționînd din chiar inima lucrurilor, mulțimile de smucituri ale materiei pătrund trăsăturile figurilor cărora le comunică propriile lor incartade — despicînd și străpungînd. Cum pictorul se mai leagă și de genul cel mai sacru al mitologiei clasice — Nudul — totul pare să concorde ca să se atingă apogeul insurecției împotriva formei.

Deși merge în salturi, progresia a fost permanentă. Personaj și obiect, portret și peisaj, chip uman, nud clasic, au fost brutalizate pe rînd, sfărîmate, dematerializate. Toate convențiile privitoare la ele au fost sistematic părăsite, demonetizate și violate. Și cu cît materialele — elanurile și meandrele lor — s-au infiltrat în figură în așa măsură încît adesea o transformă într-un simplu accident al informului, cu atît mai mult se încarcă de rezonanțe heteroclite care fac să



vibreze în ea unele planuri disparate, făcînd să alunece din registru în registru, de la nivel la nivel, asemenea apei care se învîrtejește într-o cutie. Este, desigur, mobilă și unduitoare, dar asta nu o împiedică să fie întotdeauna masată acolo: bineînțeles cu unele breșe, în jurul unui centru care mai păstrează ceea ce a mai rămas din unitate și-i asigură un minimum de consistență indispensabilă. Profanată, degradată, evasiredusă la rang de deșeu dar rămînînd pe dedesubt prezentă masiv, cu o forță de coeziune intactă, deci purtînd în centrul ei această grea încărcătură al cărei simbol este și de care pictorul vrea să se descarce: trecutul și cultura. Certitudinea ei rămîne regula vizibilului.

Nu ne putem rezuma la ceea ce e dobîndit. Și pentru a înainta pe o cale ce se abate de la figurativul convențional, operatorul nu se poate lipsi de un auxiliar, de un fel de motor care să-l ducă înainte fără să știe unde și care, forțîndu-i literalmente mîna, să-l smulgă atracției formelor astfel cum au fost ele întotdeauna concepute, înzestrate cu un centru, repartizîndu-se inteligibil, deci stabile. Pe scurt, el are cea mai mare nevoie de o tactică energică.

Astfel este pusă sub semnul întrebării întreaga țintă a lucrărilor precedente. Drumul ales a constat din a disocia forma și materia pentru a acorda forță acesteia din urmă în figurație. Și s-a descoperit că este necesar mai mult decît atît. Nu e altă scăpare deci, decît ca lucrurile să fie reluate de la punctul lor de plecare cu scopul de a se constata dacă nu ascund cumva pe unul sau pe celălalt dintre elementele neobservate care ar face necesară o acțiune și mai radicală. Este vorba ca, sprijinindu-se pe înșiși termenii de care se servește pentru a da socoteală de lucruri, să procedeze în așa fel încît în întreg vizibilul să se prăvălească nenumărați curenți și frămîntările materiei în lupta corp la corp cu forma. Și acest scop pretindea ca, scindînd aparența, să se dea viață sensibilului în ceea ce are el ireductibil la structurile ideilor; și ca din străfundurile unde se

află cuibărit să fie pus în situația să se ivească în forme, să se ridice pînă la suprafața acestora în așa fel încît lumea, devenită conformă cu ceea ce se știe, *să fie la același nivel* teatru al unei lupte între acești doi poli opuși numiți formă și materie — fond și figură pe același plan, deci la egalitate. Cu toate acestea dacă este adevărat că lucrurile recîștigă o parte din elementele de care au fost frustrate, operația nu pare să fie suficientă ca să atingă țelul pe care pictorul și l-a propus — creația — din motivul următor, enunțat în treacăt: deoarece tradiția noastră a fost dominată de o supremație a formei finite asupra materiei ilimitate în asemenea măsură încît aceasta, care în mod logic ar fi trebuit să fie o violentă antiformă în inima vizibilului, s-a pomenit propriu-zis strangulată, redusă la rangul de sclavă umilă, și în această situație, hrănindu-se din ea, s-au construit limbajul și gîndirea, ea este aceea pe care ele o perpetuează, orice ar zice sau ar face. Să fie repus în joc sensibilul în aparență nu poate deci consta numai din a-l reinclude în lucruri și atîta tot, adică în forme așa cum este cazul pentru moment. O restaurare simplă de acest fel și nimic mai mult nu aduce înnoiri substanțiale între formă finită și curenți infiniți, în raportul de forțe consacrate care nu a încetat să fie în avantajul exclusiv al ideii. Distribuirea rolurilor în sfera vizibilului *de fapt* nu continuă cu nimic mai puțin să rămînă inegală: de o parte o materie care de abia a intrat în scenă și ale cărei puteri originale nu sînt cunoscute pentru că nu au fost probate încă pe îndelete, nici n-au fost lăsate să se exprime după o lungă tăinuire și, pe de altă parte, o formă care predomină și care, fără să producă întreruperi, a frămîntat și a modelat dintotdeauna unul cîte unul angrenajul gîndirii și pe cel al limbajului.

În astfel de condiții, cum oare — deși egale în principiu — puterile *reale* ale fiecărui pol în parte n-ar fi disproporționate și cum oare avantajele n-ar fi întotdeauna ale unuia și aceluiași dintre ei? Singura sansă de-a ajunge la o adevă-



rată neutralizare a formelor și a atotputerniciei lor este aceea de a desface sistematic — orbește, totodată — de vreme ce sînt tăgăduite, într-atît de înrădăcinată e obișnuința de a vedea prin ele toate prestigiile, toate valorile și toate distincțiile care au stabilit și pecetluit autoritatea formelor. Să le desfacă: să le aducă la lumină, să le amestece, să le dezamorseze, să anihileze influența lor, să le despoaie de forța lor de lege. Ceea ce nu se poate face decît opunîndu-le forțe *cel puțin egale*, capabile să le contrabalanseze, deci să contracareze greutatea obișnuințelor de demult. Cu alte cuvinte nu este suficient să se reîncorporeze într-un fel manifest rătăcirea infinită a sensibilului în aparență, ci mai cu seamă trebuie să i se dea *forța cea mai mare*, forța sa deplină — s-ar putea spune, dacă aceasta e posibil. Mai exact: o forță de aceeași intensitate cu aceea a formelor din trecut. Or, această putere a fost suverană, fără oponent, necontestată, acaparînd întreg vizibilul, subjugînd materia pînă la a nu mai lăsa din ea decît un cuvînt gol. Așadar este indispensabil să fie înzestrate rătăcirile sensibilului înainte ca acesta să dea corp unei aparențe noi, cu o putere *în mod egal suverană* — absolută dacă ar fi posibil. Numai atunci vor fi create condițiile pentru ca între aceste mase în luptă, la granița lor, să se ivească o altă cale și un alt logos care nu aparțin nici uneia și care este imposibil să fie reprezentată aici.

Iată trasat planul muncilor de îndeplinit. Să se transfere supremația formelor în opusul lor, pînă cînd purității lor din trecut să le fie pus în balanță o puritate analoagă jocurilor informului, să se neutralizeze acțiunea formelor, dînd sensibilului o masă echivalentă: scopul acesta este lesne de conceput, dar de realizat? Dacă el nu se lasă definit, cum oare să știi că l-ai atins?

E tocmai situația cazului de față: forța aptă să dea impulsuri materiei este incertă, n-am putea-o preciza *dinainte* deoarece este incapabilă să aprecieze forța căreia dorim să-i opunem altceva. De-a lungul supremației lor absolute, în lipsa

oricărui concurent cu care să se fi măsurat, formele nu au avut niciodată un punct de vedere exterior în raport cu care să-şi aprecieze greutatea. Este deci imposibil să spunem, înainte de a fi făcut experienţa sinuoasă, ce este de fapt sarcina fixată şi cam unde s-ar opri ea. Pentru a aprecia, a recunoaşte şi a determina în mod gradat, singurul mijloc de care pictorul dispune este să-şi aleagă neîncetat drept punct de miră ceea ce trebuie răvăşit şi a cărui influenţă trebuie anulată. Din acel moment, dacă se tinde către atingerea unei forţe egale cu puterea trecută a formelor, e un indiciu că faptul nu se va sfîrşi mai înainte ca rătăcirile informului să-şi fi impus legea lor aparenţei *exact în* acelaşi fel în care forma a impus, de multă vreme, propria sa lege înainte ca acestea să fi cîştigat, să fi dominat *totalitatea vizibilului* şi ca existenţa formei să se fi redus la un cuvînt gol, la un cuvînt devenit tot atît de enigmatic pe cît putea fi cuvîntul materie pe scena reprezentării clasice. Acesta este jocul şi datele sale, chezăşia fiind creaţia. Este o răsturnare totală a distribuirii consacrate care acum trebuie să fie provocată, *fiind bine înţeles totodată că această răzvrătire este metodică, cu caracter provizoriu şi că nu este decît o etapă necesară pe calea care duce către noua figuraţie — şi nu capătul acestui drum.*

De aici se desprinde concluzia că pe parcursul pe care va fi demontată fir cu fir reţeaua formei, deplasării însăşi îi revine să semnifice în ce moment va fi atins punctul neutralizării şi în care supremaţia sensibilului va deveni analoagă cu aceea exersată dintotdeauna de idei. Nu mai rămîne decît de a pune în mişcare, fără să ştim ce va lua naştere prin aceasta, o acţiune de subminare, avînd misiunea de a contraria, a relaxa unul cîte unul elementele care în reprezentare au avut partea lor legată de formă. Numai pictorul singur poate hotărî unde se află punctul pînă unde duce aceasta. Cînd aparenţa desfăcută din aproape în aproape nu va mai avea



nimic comun cu formele tradiţionale, cînd nu va mai reprezenta aproape nimic care să amintească jocul regiei lor, atunci impulsurile materiei vor găsi deplina putere şi puritatea forţei lor. Chiar dacă această puritate n-ar fi altceva decît iluzie, nu importă, ea este necesară.

În această situaţie există o altă consecinţă care va bîntui toate căutările. Sarcina constă din destrămarea urzelii formelor, anularea pînă la ultimul din semnele figuraţiei clasice; şi, înainte de orice, să fie detronată Ideea. Dar ideile — forme, concepte, noţiuni — ele sînt cele care constituie gîndirea şi din care se hrăneşte, pe ele se sprijină, adică sînt rădăcina, seva, substanţa şi fiinţa ei. Să o desfaci, înseamnă să dizolvi gîndirea; şi, în acelaşi timp, să rişti năruirea pictorului deoarece, ca orice om, a fost modelat de cultură şi deci n-ar mai fi (dacă i-am da acesteia crezare) decît o ţesătură de concepte, de cuvinte, de tradiţii. Ceea ce la prima vedere ar fi trebuit să fie o bătălie voioasă purtată în numele invenţiei, sfîrşeşte prin a fi pericolul pericolelor. Dar este singura cale: a destrăma idei, forme, cultură, echivalează cu a suspenda omul, a-i anula toate valorile care i-au fost apropiate, înseamnă a uita ce este el, ce s-a spus despre el. Iată-l pe pictorul care dintru început proslăvea un nou umanism, implicat, şi aproape cu totul fără voia lui, într-o afacere obscură şi periculoasă, care îl depăşeşte: condamnat să înainteze pînă la limitele absenţei, pînă la marginea abisului în care au fost prăvălite ideile, limbajul desprins, riscînd să nu mai fie nimic, să-şi piardă existenţa şi raţiunea. Pictura în care s-a angajat se află în mod obligatoriu purtată din derivă în derivă către o febrilă şi neîncetată căutare a absenţei.

Un lucru este sigur: în demersurile şi peregrinările care urmează, va fi peste tot vorba, în mic, de o premoniţie rituală a formelor de care sîntem pătrunşi — centrate, finalizate, fixate —

și de necesitatea de a le pune capăt. Pînă la *Corpuri de dame* și la *Intermedii*, materia, deși copleșitoare, rămăsese într-un rol de asistentă sau de piedică. Ea trebuie să devină esențialul, aparența însăși. Ceea ce nu a fost decît un element de spectacol sau fond care brutalizează, începe să capete ochi și gînduri sălbatice și, ca prin farmec, raporturile se vor inversa. În aceste forfote născînde pînditul este departe de a fi cel pe care-l credem, și personajul, care altădată era centrul locurilor, se pomenește acum nițeluș declasat: jucărică mai bine-zis între mîinile puternice care-l învăluie și cărora el este neputincios să le stăpînească proliferările. Nu mai este acum momentul de a dezarticula și violenta figurile, cît de a le cufunda astfel încît curenții materiei, închipuind trasee originale, neașteptate sintaxe, să le reinventeze în cu totul alt fel. Terenul este pregătit pentru dezarticulările și torsiunile, umflăturile și bășicile, craterele și plesniturile țîșnindului, să pună vizibilul la treabă și, înfierbîntîndu-l, să unească genezele brute ale zămislirilor ca pe niște fantasme telurice. Deci pictorul este pe cale să se cufunde la rîndu-i, cu brațele și spiritul, în hazardurile materiei năvalnice ca să se lase dus și luat de ele, în voia înfruntărilor lor sălbatice.

N-are decît să se expună puterilor fortuitului, pictorul rămîne pictor, chiar dacă se lasă dus: el trebuie să-și stăpînească elementele și să rămînă la pîndă. Atunci cînd cufundă vizibilul în vibrațiile infinitului și se supune sugestiilor lor, niciodată nu pierde întru totul din vedere că o face pentru a se sustrage ideilor și gesturilor desprinse și pentru a se pune în postura de a crea — presupunînd că lucrul acesta nu ar fi un mit. Astfel, pe măsură ce se consacră inatenției, pe măsură ce are înțelegere pentru mișcările infinite ale texturilor, i se întîmplă întotdeauna să-și pună gestul la încercare, să-l împingă să reia în mînă trăsătura, cu scopul de a controla dacă învață, la contactul cu materiile, să devină



un altul; sau mai degrabă: dacă se dezvață de ceea ce i s-a transmis și i s-a insuflat, dacă se dezbară de condiționările lor; pe scurt, dacă reușește această performanță, șocantă pentru logică, și anume *să învețe să devină arbitrar*, ceea ce este în definitiv unul din paradoxurile creației. O lungă ucenicie a texturilor materiale, a țesuturilor lor, a extravaganțelor, a divagațiilor, a non conformismelor lor; frecventarea asiduă a instabilului și a zonelor extraculturale în care să se poată descompune, să uite de sine, să fie distras și să dispară din fața voințelor venite din alte părți și inimaginabile — iată ce-l așteaptă. Să se încumete să dispară împreună cu ființa sa: nu mai are altceva de ales.

În anii care vor urma, materia inepuizabilă, nelimitată, fugitivă, va apărea deci sub toate formele și în toate lucrările sale, și va fi interogată abundent pe toate părțile, în toate țesuturile sale. În acest fel vor fi consultate, pe rînd, mai întîi aspectele cele esențiale și mai apropiate: ceea ce frămîntă pașii noștri, pe ce se sprijină toate acțiunile noastre — covor de pămînt și întinderi noroioase, soluri brute (*Soluri și Terenuri*, *Amprente*, *Fenomene*, *Topografii*, *Materiologii*); apoi forfoteli, rotogoale, inervațiile, constelațiile (*Asamblări de amprente*, *Locuri momentane*...) precum și orice texturi nedefinite de același gen, jupuieli, pete, împestrițări (*Vaci*, *Ciini*), irizări, rețele de filamente (*Aripi de fluturi*, *Rețele*...). La care se adaugă în volum considerabil (pentru că este vorba, înainte de orice, să fie puse la treabă jocurile materiei, pentru a le face să deregleze lăcașul formelor) toate aceste procese de recuperare care nu încetează să prolifereze și care degradează treptat, cu îndîrjire, inexorabil, tot ceea ce face omul — ceea ce întreprinde, ce clădește, ceea ce reprezintă: ape șovăitoare (*Torent*), buruieni stufoase care năpădesc drumul, brîul casei și ordinea grădinilor (*Amprente*, *Tablouri de asamblări*); pietri-

cele, bolovăniș, de asemenea straturi de praf care, străduindu-se să acopere totul, acumulîndu-se pretutindeni, aruncă asupra tuturor lucrurilor, tuturor instituțiilor, o notă susținută de derîdere și de epuizare (*Drumuri și șosele*, *Texturologii*, *Topografii*), chiar asupra pictorului, așa cum se va vedea de îndată.

Partea a doua

# INVENTAREA MATERIILOR

## Capitolul III

# CULESUL HAZARDURILOR (1950–1960)

## MESE PEISAJ, PEISAJELE MENTALULUI, PIETRE FILOZOFALE (1950–52)

În decembrie 1950 apare pe pînză un *Geolog*, oarecum rătăcit în mijlocul unor picturi care abia au ceva comun cu el. Indiferent la seducţiile *Corpurilor de dame*, deşi somptuos puse în peisaj şi care se învecinează cu el, îşi vede de drumul său cercetînd cu cea mai mare seriozitate soluri iremediabil lipsite de orice urmă de atracţie. Micul personaj dă numele său tabloului: deci el este cel care încă mai deţine cheia aparenţei — dar în măsură atît de mică totuşi. El nu ştie că este promis pămînturilor, destinat să fie înghiţit de însuşi obiectul solicitudinii sale. Acest Empedocle modern se va întoarce la noi dar nu mergînd pe sandalele sale, ci mai degrabă sub formă de ectoplasme: chemat în vîltoarea curenţilor subterani să reînflorească în fantasmele solului.

Dacă tabloul nu are încă congestionările celor care îi vor urma, aparenţa sa fixează de pe acum spiritul seriei: un vast ansamblu de tablouri austere şi monocrome cu pastă groasă, care în mod obişnuit este numit global *Soluri şi terenuri*



dar pe care autorul lor le-a intitulat mai precis *Pietre filozofice*, *Mese peisaj*, *Peisajele mentalului*.

Terenul se prezintă ca şi cum ar fi perceput în secţiune, de sus, din interior şi cu nasul lipit de pămînt, şi pentru o bună parte şi de la planul solului, pe scurt, dintr-o mulţime de puncte de vedere care se întîlnesc puţin — unele chiar deloc — în percepţia noastră comună şi nu toate în acelaşi timp: lucrurile se petrec de parcă aici vederea ar fi o *altă* privire şi ca şi cum cel care e observat de peste tot, în acelaşi timp, ar fi el însuşi pîndit la rîndul său, spionat fără să ştie, de către întinderea care-l înconjoară, pradă inconştientă a acestei germinaţii exorbitante.

Obiectul pe care personajul este pe cale să-l scruteze cu lupa nu este decît o parcelă din continuul neţărmurit din care el însuşi nu este decît o infimă parcelă şi prin care el peregrinează, depăşit din toate părţile, învăluit, posedat. Într-atît încît, privind pămîntul, îşi examinează, fără să ştie, propriul lui ţesut de geolog: o bucată din stofa întregului, un simplu paragraf al amestecurilor infinite care sînt fondul şi textura fiinţei; geolog, sol, ceea ce observă, ceea ce se vede, nu sînt decît crîmpeie ale unuia şi aceluiaşi lucru.

Lentila aboleşte distanţa pe care părea să o sublinieze între obiect şi om, cufundînd privitorul în inima profuziunilor şi îmbăindu-l în vitrificaţiile secreţiilor. Să anihileze această distanţă, să alunece de la un spaţiu văzut la un spaţiu văzător, de la un lăcaş ţesut la un mediu ţesător, exersîndu-se să modeleze întinderile cu care nu eşti deprins dar sînt prolifice, care departe de a fi dăruite şi desfăşurate în raza privirii (cum se întîmplă, în fond, cu cultura prestabilită) sînt, dimpotrivă, numai o expansiune antrenînd cu sine vizibilul: orbecăiala pictorului.

Pretutindeni întinderi de materii amestecate în paste dense de vopsea. Materialul este mai

masiv decît înainte, de aspect mai puțin rafinat — acoperit de umflături și de dîre, de bășici crăpate prin care a străbătut suflul de dedesubt; mai ales, de astă dată, cu foarte puțină deosebire — asemenea liniei orizontului — este substanța tabloului; nimic străin nu vine să se adauge din afară: este exact ceea ce se arată și care, etalîndu-și frămîntările, arată totul.

Alcătuit din vopsele plastice azvîrlite în straturi ca masticuri — la care se adaugă produse de toate felurile. Uneori pasta este un amestec de clei, ghips, verniu gros și apă (cu acestea au fost făcute aproape toate tablourile pictate la New York din noiembrie 1951 pînă în aprilie 1952 într-un local din apropiere de Bowery, printre *Bums* și miasmele lor). Alteori suflul este dat tabloului de către un produs sintetic care se încrețește cînd se usucă, pe care pictorul se complace să-l frămînte în clipa zvîntării, în așa fel încît să-i imprime tot felul de riduri și de crăpături capabile să întărească impulsiile pastelor. Atunci cînd fabulația și urzeala vizibilului emană din materie, ele capătă în mod necesar forma dispoziției sale: adoptă culorile uniformității și ale umilinței care sînt în natura țărînii și a materialelor. De unde aspectul lor monocrom, totala lor despuiere, sărăcia lor, renunțarea la orice scăpare.

Ajungi să te îndoiești dacă aceste bucăți de sol sînt chiar aglomerate concrete sau dacă sînt ardori ale adîncurilor. Oare nu avem de-a face cu vreo secreție mentală sub aspectele exterioare înșelătoare ale materiei? O mulțime de figuri stranii — aberații sau rătăciri — apar, dispar, circulă, se pierd. Vagabondaje de-ale spiritului? Sau zguduiri ale solurilor? Aparențe se arată și dispar în căușul acestei ezitări — ca și pictorul dealtfel — oscilînd între noroi și fantasmă, și după cum se prezintă ocazia îndreptîndu-se către una sau alta, acceptînd tonul naturalist sau uînd mai pe față partea delirului, jucînd deci pe două claviaturi. Că accentul este mai puternic



aici sau acolo, toate tablourile sînt tot atîtea manevre pentru a constrînge și a sonda un același nivel al plutirii între real și ireal. Toate se învîrtesc orbește în jurul unei zone informe, nesigure, inconsistente, abordînd-o pe căi opuse.

Alunecări, zdruncinări tulburătoare: o mutație a lumii mentale în maidane, trecînd din masele gloduroase în ființe volatile.

În afară de soluri, mese și pietre, capete care prelungesc pe cele din *Intermedii*; călăreți de asemenea. Mese tratate ca niște soluri, pietre ca mese, capete ca pietre. Ce să înțelegi din astfel de convergențe? O derutantă confuzie de raporturi: infimul, mijlociul și imensul înmănuncheate între ele, încrucișîndu-se. Și mai apoi ce? O dereglare contagioasă, de neconstrîns, a planurilor celor mai stabile.

Masa: o abatere a sensurilor cu toate accepțiile întrețesute. Registru, catalog, tablă de materii, index, enciclopedie, tot. Mai întîi de toate — conform bunei desfășurări a lucrurilor —, tablă de materii: răgaz al concrețiunilor care formează textura lumii; înmănunchere de forțe elementare îngrămădite în aria unei mese. Piesă de sol decupată și înzestrată cu o formă brută: prima cazanie a gîndurilor. Masă întrevăzută distrat dar pe care circulă, ca uitate acolo și lăsate în voia lor, toate gîndurile de o clipă cărora nu li se găsește nici o utilitate; suprafață pe care ochiul o brăzdează abia atingînd-o. Masă de asemenea pe care se trasează, pe care se semnează, pînă a fi acoperită cu scrieturi; suprafață pe care aleargă în filigran nenumărate fire de gesturi ale răgazului de prînz. Și dacă unele dintre ele au alură de naturi moarte, abia este nevoie să se spună că sînt naturi moarte care neagă în mod ciudat numele lor; pline de o agitație sălbatică, de o fierbere barbară care sînt oarecum moartea naturilor moarte.

Pietrele au aceeași natură — surprinzător de vie — și sînt înzestrate cu aceleași puteri:

făcute ca să stimuleze spiritul, surprinse că se găsesc atît de ușoare, de subtile în mijlocul unui zăcămînt atît de dens și atît de sleit. Cum oare să nu fii ispitit de acum înainte să accepți ca ici și colo să le crească un ochi, o gură? Și capetele astfel născute sînt haotice ca niște bolovani grosolani care ar fi luat chip: niște pietre devenite gînduri, gîndire devenită imensitatea peisajului. În ce-i privește pe vitejii *Cavaleri*, ei poartă alte lupte decît cele curtenești și alte întreceri decît turnirurile: mai degrabă față de materiale, zbătîndu-se în rețeaua lor de universale izbucniri de forțe, zvîcniri de mlădițe nebune ca pe maidanele unde crește orice.

Iunie-octombrie 1952. *Pămînturi radioase*, suită de desene în care, lipsit de hazardurile pastei, este obligat să controleze numai cu ajutorul trăsăturii negre echivocul semnalat al realului și al irealului; deci el trebuie să smulgă terenurile noroaielor și să dematerializeze pulsațiile solului; să le dea o turnură decis conceptuală. Din curenții de pămînt nu mai rămîne decît o dîră fără densitate cu o existență întru totul himerică. Și în mijlocul acestei pînze, în această urzeală de hazarduri, devenită imaginară prin înrîurirea desenului, se modelează ici și colo embrioane agresive de figuri pierdute într-un labirint de fire iraționale și nesocotite. Dintr-o parte în cealaltă întinderea se naște din dezlînări rătăcite și scripturi incerte. Vizibilul a încetat să mai fie evidență, soliditate; el nu datorează nimic — sau aproape nimic — ordonărilor viziunii dobîndite: munca de a trasa prin încercări preia asupră-i întreaga sarcină a aparenței. Și pictorul renunță să mai fie un ochi care știe: el pictează, nu face decît să picteze și împinge grafismul, lăsîndu-i misiunea să țeasă tot ceea ce apare, împuternicind cursul penelului să afirme vizibilul, să-l afirme jucîndu-se, la întîmplarea proliferărilor sale, ale căilor sale nepreconcepute — bucățică cu bucățică.



Un fel de pînză croșetată nesemnificativ, un labirint de mișcări și de urme în ochiurile căruia apar dintr-odată lumea concrețiunilor, zburătăcirile gîndirii, fără deosebire — sau cel puțin prost descîlcite. Pînza întinsă este mediul în care se nasc unele peste altele toate fenomenele: ființe, pietre, arbori, ceruri, fabulații. Magmă de fire și curgeri fugitive, de șerpuiri și abateri în care înfloresc lucruri, imagini cufundate în alambic și pe cale să se alcătuiască în inima acestui travaliu, în care gîndirea capătă aceleași ocolișuri ca și materia, și materia aceleași inflexiuni ca și gîndirea: unde atît una cît și cealaltă, încă amestecate între ele, separîndu-se, ezită în incertul nașterii lor nesigure, pe căile scriiturii estompate. Filozofale pietre și locuri, în sensul pe care alchimiștii îl dădeau acestui cuvînt.

Gîndire rostogolită în detururile proliferante ale materiei, gîndire fără alt viitor decît capriciile materiei, fără alt țel decît saiturile ei lipsite de sens, fără nimic înainte-i decît zbuciumările neponderate care se perpetuează în preajmă-i, gîndire direcționată care nu percepe despre sine decît propria-i mișcare — deci se smulge ideilor sale — decît propria înflorire și propria stingere într-o altă înflorire care o ia și o abate tot mereu mai departe, geneză avînd ca reper de bază ecloziunile din trecut, ele însele nesemnificative, topindu-se prin naștere, ignorînd de unde vine, încotro se duce; naștere miraculoasă, naștere continuă în care gîndirea împinsă din afara ei se azvîrle în afară de sine și se avîntă către acel tărîm zgomotos al gîndirii care neagă forme, idei, lucruri, prelungindu-se pe sine pînă la infinit, zămislind totul și nezămislindu-se decît pe sine în tot ceea ce zămislește. Gîndire devenită depășire vioaie și într-un fel tragică, reînnodînd cu rătăcirea. Descătușată în fine de corsetul propriu, de țarcul acela stînjenitor care este sufletul.

O întindere nouă care forțează ochiul să o străbată, o dantelă exuberantă constituită din operații împletind o scenă lipsită de sens — o întindere ocupată cu actul de a se extinde în loc să fie extinsă.

În picturi, această răsturnare are cel puțin o stavilă: peisajul își păstrează caracterul său distinct moștenit din percepția însăși, aceea de sus și jos, de cer și de pămînt. Fără îndoială că această diferențiere, acționînd ca o momeală, constituie un fel de semn care la prima vedere invită să străvezi în pasta tabloului, care nu provine de nicăieri, parcelă de realitate deci, ceva te obligă să pornești în căutarea a ceea ce te-ai obișnuit să găsești în lume: adică forme; obiecte, ființe — inexistente în cazul de față de fapt, decît cel mult în formă de embrioni neformați, mai degrabă inventați decît recunoscuți. Fără îndoială că și datorită acestei linii de orizont plasată foarte sus — aproape de frontispiciu — partea de jos rămîne ocupată de pămînturi, constituind în același timp ceea ce este aproape, mai în spate și dedesubt; suprafață dintr-un sol și o secțiune geologică, loc de mare respirație și zăcămînt. N-are a face, semnul secțiunii rămîne, și cu el distribuirea clasică a spațiului, și deci filigranul oricărui spațiu al viziunii.

## LOCURI MOMENTANE, PASTE ÎNDESATE (1952–1953)

*Pămînturile radioase* constituie punctul de plecare al unei direcții noi: ele pregătesc alunecarea *Solurilor și terenurilor* către tablourile din *Locuri momentane*.

Totul, în prima clipă, nu este decît similitudine. În *Locurile* de azi se regăsesc aceleași teme ca în *Solurile* de ieri: peisajul nețărmurit cu răsunete mentale, personajul tratat asemenea



unei priveliști înțărcuită grosolan și abundentă ca gînd. Pretutindeni, în spatele acestor asemănări, străpunge o tendință de a suprima efectele de pastă groasă pentru a cere numai trăsăturii de penel să potolească fierberile, firele și curenții materialului. Lucrurile se petrec de aici înainte ca și cum pictorul dornic să nu mai investească cu puterile sale pasta și să arunce peste bord originea deciziei, ar fi obligat tot mai mult gestul și mișcarea grafică să înscrie dominator ceea ce tabloul primea de-a gata din partea creațiilor vii ale materiei. Străduindu-se să reia inițiativa care îi revenea materialului, mîna tinde să producă de la sine filonul concrețiunilor și să se substituie forțelor pămîntului, să devină textură răsucită, cale întortocheată, hazard, rătăcire. De fapt, gestul vrea să învețe să dea prin sine absența ideilor și a calculelor care sînt proprii materiei. Abandonîndu-se mai întîi jocurilor materialului, își face o ucenicie în hazardurile lor, o cură în impreviziunile lor, cutreieră pe urmele lor, se lasă dus de impulsiile lor ilogice și apoi, revenindu-și, se străduiește să pună din nou mîna pe ele pentru a se impregna de trăsăturile lor derutante.

Arbitrarul pictorului vrea să succeadă arbitrarului capriciilor lor. Și grafismul nu este singurul care are această tendință. Reluînd gustul pentru tonurile mai vii, mai degajate de materiile terne și urzelile monocrome, aducînd ofranda țărînelor capriciilor pictorului, culorile contribuie și ele la facilitarea mimetismului.

Părăsind mișcările pastelor, el are răgaz să studieze pe cele ale culorilor de ulei cărora le explorează facultățile fizice. Culorile sînt deci acelea care substituindu-se pastelor plastice joacă rolul de materie în noile operațiuni. Și sub această transgresiune, se declanșează o manevră subtilă secret inspirată de însuși spiritul picturii, întrucît tabloul alunecă de la utilizarea unei substanțe exterioare acesteia — dense noroaie incolore —

către exploatarea accidentelor ivite de această dată din înseşi vrerile culorilor propriu-zise: dîre şi riduri, adînciturі, crăpături, mişcări de întrepătrundere; sugestiile primite din afară, de la materii cu alură de natură, sînt înlocuite de incitările venite de-a dreptul *dinăuntrul* picturii însăşi.

Mizează pe efectul culorilor înecate în terebentină, pe care le aşază pe tabloul acoperit de uleiuri încă proaspete şi punînd în contact corpuri incompatibile, în aşa fel încît tonurile, disociindu-se, lansează curenţi de iradiaţii, încărcîndu-le cu dezacordurile lor imprevizibile provocatoare de stranii reţele de ochiuri. Sau mai foloseşte, îndepărtîndu-le de locul lor de origine, experienţe recent înfăptuite în *Pămînturi radioase*. Acolo era vorba să se transpună în desen accidentele unor paste plastice. Răsturnînd manevra, el cere azi aceloraşi desene să-i servească de exemplu ca să compună pînze conforme noii sale stări de spirit. Totul se petrece ca şi cum pictura ar fi luat întorsătura desenului — a grafismului ireal — pentru a se redobîndi încă mai bine şi în acelaşi timp pentru a se perverti: să prefacă locurile în erecţii mentale deliberate.

Orice porţiune pare acum mai infinită. Ochiurile semnelor strîngîndu-se, vizibilul este ţesut din ciorchini şi afluenţe mai dense şi colcăitoare, din care contrarietăţile se multiplică, se înghesuie, se crispează, precipitînd energiile.

Pictorul doreşte ca gestul său să devină această derutantă contradicţie, hazard dominat. Iată de ce se lasă pe sine pradă zvîcnirilor materiei în speranţa de a străpunge lipsa lor de intenţie. În definitiv nu acţionează decît ca un om grijuliu, întrucît doreşte să prevină elementele întîmplătoare şi dorinţele lor, aşezînd cu propriul său gest



un hazard în care celelalte — cele naturale — vin să se contopească, să se aşeze: vrea să prevadă imprevizibilul şi să vrea involuntarul.

Atunci cînd creşte pericolul de a aluneca în natură, el se afirmă deodată ca hazard faţă de aceasta şi încearcă să i-o ia înainte şi s-o învingă pe propriul teren: introduce un dezmăţ de arbitrariu, de intervenţie gratuită, de trăsături propriu-zis *denaturante*.

În această privinţă, *Pastele îndesate* care urmează (din martie pînă în decembrie 1953) întăresc incartada stîrnită: bruschează curenţii naturali, depăşind prin caligramele fluctuante ale dispoziţiei sale, arată o înclinaţie foarte accentuată pentru trasee neglijente făcute cu vîrful cuţitului, în genul unor incizii sau ale unor sgraffito-uri. Şi cum ceasul negării pămînturilor a bătut, s-a terminat cu folosirea pastelor plastice. Suportul nu utilizează decît pictura în ulei docilă, aşternută în straturi dense. După care, în această pastă unsă din belşug, actorul mînuieşte cuţitul scoţînd la iveală, prin gesturi iuţi, straturi ascunse sub suprafaţă şi care dau culoare într-un fel imprevizibil şi, ca printr-un decret emanînd din dedesubturi, se ivesc juliturile şi trăsăturile adîncite. Mişcări ale mîinii, intervenţia gestului; jocuri ale scrijelării mai degrabă decît cele ale materialelor — răsturnare pe care o subliniază culorile: vii şi strălucitoare, pregnant artificiale.

Grafismele tranşante dar leneşe şi neglijente ca nişte spărturi fortuite dar puternice în nebulozităţile unor frămîntări frenetice. În centrul spaţiului, un clopot de explozii, o absenţă de centru care scoate în evidenţă (sau în relief) urme răsucite, forme deformate, omogene cu informul,

 deşi opuse lui.

## ARIPI DE FLUTURI, ASAMBLĂRI DE AMPRENTE (1953–1954)

Părăsind Parisul pentru Savoia, în iulie 1953, se instalează la Chaillol. Își petrece zilele pictînd torentul în speranța de a-și determina penelul să rîurească și să se învîrtejească asemenea apei. Visează încă o dată ca tabloul să fie un curent continuu; dar nu unul mineral — ca pămînturile mișcătoare — ci unul lichid. Va trebui însă să renunțe repede la a picta apa — căci îi alunecă printre degete și, pe pînză, pare ciudat de țeapănă. Așteaptă ca un fluid mai puțin natural, venit dinăuntrul picturii și dezgolit de suprafețele grandioase ale muntelui, să-i pună la îndemînă și la dispoziția presiunii mîinii un continuu de aceeași sorginte și pecetluit de aceleași dispoziții: tușul.

În timp ce apa torentului curge, prietenul Pierre Bettencourt vînează fluturi. Se apucă să adune aripile victimelor sale pentru a le lipi apoi la un loc. Fericită idee: aceste aripi și subtilele lor irizații sînt mai apropiate de torent — de curgerea gîndurilor — decît figurația directă.

Înapoiat la Paris, nu se mai preocupă de apă ci mai degrabă de fluturi. Se întoarce îndată la Chaillol pentru a prinde cît mai mulți fluturi *appolo-silvanus* care-i amintesc vînătorile copilăriei. De aici rezultă în această perioadă vreo zece mici tablouri, cele mai multe cu personaje, precum și vreo două-trei peisaje.

Întocmiri fugare. Durează exact cît durează viața fluturilor — cîteva săptămîni. Numai timpul să le prindă gustul și trebuie să renunțe la ele.

Și fără să întîrzie asupra fluturilor, caută un înlocuitor, dar unul fără doar și poate incapabil să-l poată abate de la îndatoririle sale. Găsește



acest înlocuitor insensibil la preschimbările anotimpurilor sau al temperaturilor fără să fie obligat să-l caute prea departe: în foile de hîrtie pătate de cerneală și decupate, bucățele pe care le asamblează. În acel an, împotriva oricărei legi, fluturii se metamorfozează în *Asamblări de amprente*.

El folosește un geam — sau poate o folie de rodoid — pe care o mîzgălește cu cerneală și pe care aplică mai apoi hîrtia — uneori hîrtie de jurnal — care aderă în mod diferit: i se întîmplă uneori să execute două sau trei aplicări succesive ale aceleiași foi. Pregătindu-și suportul de sticlă, aruncă peste el capete de ață sau scame adunate din preajma mașinii de cusut, apoi pulverizează peste toate acestea substanțe comune — zahăr tos, zahăr pudră — apoi trece pe deasupra acestora o foaie pe care o presează cu podul palmelor după inspirația de moment. Foaia este pusă la punct; numai bună să fie decupată, făcută bucățele, care la rîndul lor sînt destinate să fie asamblate sub imperiul unor manii combinatorii. Astfel se constituie o rezervă abundentă de amprente în care scotocește și de unde se aprovizionează atunci cînd trece la execuția montajelor.

Materialul este furnizat de texturi informe inedite în care foarfecile decupează apoi bucăți fără vreo idee preconceputâ și fără o destinație precisă — piese grosolane și nedefinite, oarecare, nesugerînd nimic definit. Cu astfel de elemente de bază care din principiu nu duc nicăieri, cum să nu fii forțat să reduci la dibuiri formațiunile aleatorii ? Hazarduri ale texturilor, hazarduri ale decupajului și ale colajului: unele provenite din partea materialului, altele provenite din gest, se împletesc, se consolidează de dragul surplusului de surprinzător în vederea unei reprezentări încă și mai nesigure. Subiectul ajunge să



se clădească pe măsură ce se realizează asambla-

rea; grupîndu-se, părțile componente decid direcția pe care o vor lua; astfel, din aproape în aproape, din supliment în adaos, resturi nesemnificative prin ele însele sînt atrase în gestația unor organisme incerte care capătă sens prin aglomerații norocoase, nehotărîte și nesemnificative, la început resturi fără importanță.

De la această dată încolo — și pentru ani de zile — el va avea chef să frămînte alandala și cu orice: cerneală, guașă și uleiuri, dînd naștere unei mulțimi de tablouri, guașe, litografii, care vor fi executate asemenea amprentelor: cu cleiul și foarfecile, fără să utilizeze penelul.

Or, ce sînt aceste amprente? Tuș schimbat în șiroire de jocul presiunilor impuse hîrtiei, predispoziție sumbră etalîndu-se întîmplător în suprafețe nervoase în timpul unei aplicări: luată pe viu, în plină țîșnire. Aceste impresii reușesc ceea ce nu-i reușise reprezentării: să capteze și să rețină efemerul. Și nu numai că reușesc, dar chiar dacă ar dori să fixeze inertul ele n-ar putea-o face: condamnate să fie complice cu fugarul, cu trecătorul, cu ceea ce venind buluc se schimbă infinit în maree de intenții indecise tot atît de trecătoare și tot atît de inconsistente. Este curgerea lumii, valul ființelor și al lucrurilor laolaltă — arbori, talazuri, suflete și curenți de aer — puse în joc și folosite acolo. Ceea ce ne oferă amprenta este într-un anumit fel o reprezentare a ceea ce nu poate fi figurat și în care rolurile sînt deținute de niște embrioni obscuri și anonimi; un teatru fierbînd de efuziuni, de germinații care ating și pregătesc într-un sumar registru inform agitația personajelor, a formelor. Ea pare deci să țeasă o canava exagerată de puiandri supli, încă amorfi; adică fără statut clar sau sigur, între incarnare și formă de pește tinzînd spre forme, depărtîndu-se de ele și contrazise de pretutindeni.

*Fondul* este aproape de avanscenă, atît de aproape încît s-ar putea spune că se *contopește* cu ea — intră și iese fără a se detașa cu adevărat: între ele nu mai există relație de adîncime mai mare decît grosimea unei frunze, sau să zicem: a unei tăieturi. Totul, sau aproape totul, este suprafață; zemuirea fermentațiilor dezordonate ca și tot ceea ce răsare din ele — amîndouă alcătuite din aceeași plămadă — sub semnul unei asemenea încurcături, încît nici o figură nu se poate susține acolo și nici să capete consistență sau să-și păstreze un loc definit. Tot pîlpîind pe suprafața fondului, forma — sau mai degrabă rudimentul ei — cîștigă incontestabil în ușurătate și în fluturări zburdalnice. Ființe care se clatină într-un spațiu căruia îi rămîne exact atîta adîncime încît să se poată vedea că aceasta din urmă dă înapoi.



O multitudine de fenomene rostogolitoare — mai iuți ce-i drept, în val decît în om, în om decît în piatră, dar surprinse în zvîcnirile lor majore, toate la fel de hotărîte și la fel de precare. Formele mișcătorului în afară de care nu mai rămîne nimic, și ce să fie oare astfel de forme dacă nu acelea ale informului?

Imposibil să hotărăști dacă aceste mișcări care flutură ca fluturii sînt mișcări mentale sau fizice. Întreceri între fantasme? Materii în mutație? Își croiesc aceleași dîre și merg pe aceleași căi într-o abatere perpetuă care dau peste cap ierarhiile; se nivelează și se șterg în profitul unei mișcări ingenue și fără țel. Suprafețe de fabulat și de imaginat orice: epopei ale pămîntului, cutremurări ale gîndirii, întrețeseri, mărșăluiri distrate.

Ianuarie-februarie 1954. O serie de picturi dintre care un număr mare sînt pe hîrtie — așa-zisele *Peisaje și personaje metapsihice* — în care încep să fie utilizate în lucrările în ulei tehnica amprentei (jurnale mototolite, șuvițe aplicate pe culoarea proaspătă). Supuse ardorilor locului, personajele

nu sînt ființe raționale (și țepene ca ideile), ci ale *bunului-simț*, care nu sînt prea departe de a fi pure senzații. Interior, exterior: granița se deteriorează și intimitatea acestor ființe cu urzeala și substanțele lumii este de așa natură încît de aici înainte sînt bine distribuite pentru a deveni înseși aceste substanțe.

## MICI STATUI ALE VIEȚII PRECARE, PICTURI LĂCUITE, VACI (1954)

Pentru ce să nu fie îngăduit materialului să-și inventeze singur figurile? De ce să nu se permită substanțelor brute și deșeurilor să imagineze ființe fără concursul vreunei tehnici consacrată a fi artistică?

Producții curioase ieșite de-a dreptul din texturi umile fără valoare — așa-zise *mici statui ale vieții precare* (martie-octombrie 1954).

Rînd pe rînd, tampoane Jex, rămășițe și reziduuri, lemne șlefuite și apoi azvîrlite de mare pe uscat, bucățele de zgură, de bureți, rebuturi, butuci de vie și cărbune de lemn, fragmente de lavă, de pietre, sînt chemate și consultate și adesea asamblate ca altădată alcătuirile de amprente sau aripile de fluturi. Conjurate să-și dea părerea despre modul în care concep formele, acestea făuresc personaje cu porniri exagerate: crevasate, torturate, deteriorate în substanța lor vie, grotești, emoționate, frămîntîndu-și mintea și făcîndu-și sînge rău.

De aici, pentru ca trăsătura sa să fie fecundă, el reia pe suprafața netedă a pînzei ceea ce tocmai cedase capriciilor materiilor, în suita *Picturi lăcuite* (începînd cu iulie 1954), picturi care, deși lise și fluide, obțin rețele de curenți asemenea cu cele din *Statui*, folosind vopsele industriale



cu lac în amestec de culori incompatibile între ele.

Uneori stratul vizibil este suprapus unui alt strat înainte ca acesta să fie uscat. Alteori folosirea picturii lăcuite se face concomitent cu aceea a culorilor de ulei. În ambele cazuri, reacțiile, decise din interiorul materialului, sînt similare: păienjeniș subtil de crăpături, filamente și nervuri; învălmășeală de sinuozități care se răsfiră în țesături de fibre fin reticulate — ordine imprevizibilă și derutantă. Din incompabilități de acest gen — între straturi de culoare succesive sau între fluide de natură diferită — bineînțeles că nu pot înflori decît genii noi, purtînd urmele sfîșierilor și dereglărilor din care s-au născut. Nervurile hotărîte de întîmplare, de înseși culorile, sînt adesea subliniate printr-o delicată armătură de trasee subțirele făcute cu penelul care evocă lucrul făcut cu penița.

Soția sa Lili, fiind bolnavă, este îngrijită la Durtol, lîngă Clermont-Ferrand, unde el se duce deseori și unde chiar își instalează un mic atelier. Se plimbă mult și pe această scenă a pajiștilor și a cîmpiilor, o ființă ia un relief insistent, fără doar și poate din pricina dispozițiilor de-a aduna rezonanțele din lumea agrară și pe de altă parte pentru marile sale virtuți teatrale: vaca.

Vacile sînt parcă numai bune să devină personaje ale teatrului de marionete: vaci-clovni, bufone și caricaturizate. Și nu numai că sînt actrițe dar fiecare dintre ele este, în plus, prin coloritul pielii, un teatru în care se desfășoară o piesă în care ea este o figurantă. Se cunosc jocurile de asociații pe care masa le trezește în imaginație. Nici vacile noastre nu sînt uneori prea departe: decupaj analog, același fel de a expune lumea — în același timp în echilibru și clocotind — aceleași picioare. Aceste vaci, ca și niște mese, etaloane de condensare, în care se învecinează cerul, gîndul lin, soluri umile și nețăr-

murite, pe care dansează și furnicarul de impresii legate de loc: iarbă, insecte, praf, pămînt și texturi colcăitoare. Schițate la început în linii mari, devin foarte repede grandioase efigii texturologice. Sînt adevărate vaci conform gîndirii, bîntuite de ochii Herei și de constelațiile pămînturilor și ale nopții; unde se îmbină seninătatea febrilă, bolovani mari rotunjiți, sori arzători, rețele de sateliți iviți de nu se știe unde.

Pictorul apropie fără ca totuși să confunde între ele planurile pe care noi obișnuim să le abordăm unul cîte unul. Dezbinarea și apropierea lor intimă le-ar plăcea să le dobîndească deodată. Coborînd în adîncitura care le separă și le menține distincte, pictorul nu e nimic și nimeni, un simplu firicel tulbure care trece între registre divergente și se aventurează să le sondeze fruntariile. Împreunînd apa și focul, mergînd pînă acolo unde totul se unește și se dezbină, el este ca un pîrîu care ar curge între vacă și stele și care ar sări de pe masă în iarbă și de pe pămînt în soare fără să se oprească vreodată. Un fel de curent de aer mistuit de pasiunea golurilor și a spărturilor, un fel de pîlpîire strecurîndu-se printre planuri, mîngîind în treacăt marginea lor confuză. Să fie subtil și să nu fii totodată, să n-ai altceva de făcut decît să luneci între ordine zisă etanșă pentru a încerca intervalul în care ele se înnoadă și-și dereglează propriile legi. Se agață de o himeră pribeagă care bîntuie maidanele dintre cartierele luxoase și amintește oportun că ceea ce leagă între ele diferitele sectoare dirijate de rațiune nu sînt decît niște căi dubioase, pămînturi sterpe și nesăbuite rătăciri riscante — practică a necuviinței și a lipsei de măsură. Aflîndu-se în slujba promiscuităților reprobate în care trepidează zone puțin comune: belșug de acuzații, fierberi mascate.

O turmă de guașe exhibă vaci de aceeași factură; o alta desene pline de rumegătoare caraghioase. Apoi cîțiva cîini întruchipați ca niște vaci.



## ASAMBLĂRI DE AMPRENTE, GRĂDINI, PERSONAJE MONOLITE (1955)

Medicii lui Lili îi recomandă Vence. Se instalează acolo cu soția, la sfîrșitul lui ianuarie 1955.

De-abia sosit, își caută un atelier. Cel pe care-l găsește nu este dintre cele mai spațioase, în orice caz nu pe măsura multiplelor îndeletniciri cu care-i place să se ocupe în același timp. Așa cum este, localul îi cere să se limiteze la o singură activitate. Curînd alegerea este făcută: amprente și asamblări conexe, dînd naștere la o a doua serie de *Asamblări de amprente* în tuș (februarie 1955).

Pierzîndu-și sinuozitățile, din suplă cum era, silueta devine mai seacă; și este tăiată prin forfecări dure, care denotă o ingerență directă, tăioasă, autoritară — de parcă ar refuza de aici înainte să se supună întortocherilor impuse de ascunzișurile materiilor. Odată cu aceasta, figurile introduc fragmentarea în însăși ființa lor. Alcătuite din bucăți alăturate grosolan, formează ele însele niște asamblări și, în felul acesta, devin peisaje de drept. Personajul se transformă într-un tablou complet. În loc să rămînă un element al peisajului, el este cel care se instituie în director al asamblării, impunîndu-și statura amestecurilor de texturi. Este ca și cum astăzi s-ar revolta împotriva forțelor din care și-a tras seva. Dictează de aici înainte ordinile și în jocul care încleștează forma și informul, recîștigă inițiativa asupra mediului continuu căruia de aici înainte îi conferă corp. Concurența în care figura și locul, aflîndu-se față în față, se asimilează reciproc, rînd pe rînd, este de așa natură, încît forțele lor sînt pe cale să devină echivalente.

Țîșnire a insolitului, iată ce este un asamblaj: tehnică violînd neprevăzutul care dejoacă teh-

nica. Procedeul întrunește deci toate atuurile deoarece, pe de o parte, nu exclude cîtuși de puțin capacitatea de control a pictorului, iar, pe de altă parte, creează inegalabilul, neașteptatul. Reunind măiestria și imprevizibilul, incorporează hazardul în formă și forma în hazard.

Asamblările de bucăți lasă să circule între ele și fondul informe ca și, în interiorul lor, fîșii de circulații negre — drumeaguri fără sfîrșit, neîmplinite, întortocheate, care nu încetează să vagabondeze, care nu duc nicăieri, la nici o împlinire, deci către nici o formă. Figurile se organizează, se dislocă de-a lungul unei ordini instabile pe care trebuie necontenit s-o reia și s-o recoasă; și atunci cînd nici o figură nu polarizează acest curs, întregul spațiu este acela care împinge ordinea înainte și o difuzează, fragmentîndu-se și legîndu-se neîncetat din frînturi.

Decoruri pînă aici inedite — grădini, măgari și șarete, tufe de iarbă, părți de sol pietros, vegetație umilă și înghesuită, pirpirie și tremurătoare, o întreagă nouă mitologie proprie sudului.

Începînd cu luna aprilie 1955, pictorul are un atelier care-i permite să se ocupe în același timp de diferite acțiuni. Lucrările de pictură pot fi reluate: un nou șantier de tablouri a fost deschis.

Peisajele mîzgălite în grabă apar mai indistincte, mai încîlcite și mai murdare. Dacă din întîmplare pînza reprezintă o ființă, atunci personajul prezintă urme de accidente nenumărate: uneori este bolovănos, alteori brăzdat de riduri și crăpături provenite din amestecuri nerecomandabile sau improprii. Locuri și persoane foarte interlope, aparținînd unui mediu echivoc, rîvnind la mai multe registre dintr-o dată.

El provoacă dinadins dificultăți de tot soiul aplicînd peste pasta proaspătă o mulțime de unelte care pînă acum nu făceau parte de fapt din



instrumentarul pictorului: coșuri pentru zarzavaturi, forme de prăjituri, presuri de cauciuc cu dungi, savoniere cu striațiuni, diverse articole de menaj.

Pămîntul se preface în grădini. Grădini la drept vorbind cam brute: ca și *Arta* cu același nume, sălbatice și necultivate, lucrate fără grijă și fără sîrg, năpădite de buruieni cu împingeri încîlcite, anarhice, cum ar fi ciulinii, păpădiile, pirul și lichenii.

Impulsiile maidanului și tumulturile vegetalelor sînt puse în evidență de tranșee minuțioase, făcute cu penelul fin, ca și cum peste pulsațiile solului s-ar fi aplicat obsesiile grafice ale unui halucinant conștiincios care își găsește în ele profilul exact al propriilor sale deliruri. Două rețele analoage: pe de o parte dansurile haotice ale pămîntului, pe de alta, meticuloasele divagații mentale; forțe exuberante și desen conștiincios suprapunîndu-se și coincizînd ca niște țesături separat urzite de niște registre distincte și care ar concorda tainic.

*Aripile de fluturi* sînt și ele cuprinse în febra aceasta și reapar (din iunie și pînă în septembrie 1955). S-a redeschis anotimpul vînătorii. Treaz din zori, pornește cu plasa după fluturi prin munții de lîngă Vence. Nervurile aripilor trasează desene aidoma arabescurilor, trasee minuțioase cărora s-a străduit să le încercuiască cutele din tablourile precedente. Uneori le accentuează cu grafisme nervoase, amestecînd desene ireale cu texturile naturale.

Iulie-octombrie 1955. Consacră fluturilor primele ore ale zilei, picturii pe cele ce urmează. Ia naștere o serie de pînze *Personaje monolite*, formate din cîte un personaj, mai adesea dintr-un cuplu de figuri masive, făcute ca dintr-un singur bloc, bloc de piatră se înțelege, abia cizelat, mai degrabă prost cioplit. Siluetele se înalță și se

decupează parcă ar adăposti puteri brute produse de natură, izbucnite din voințele convulsive ale subsolului — monumente aprige în onoarea gîndirii care se trezește.

Începe prin a acoperi pînza cu culori sumbre. Apoi, după uscarea lor, întinde pe ele o pastă de culoare aproape albă, pe care o obligă imediat să răspundă la presiunile pe care le face asupra ei cu hîrtie și jurnale îndoite sau mototolite, aplicate peste culoarea proaspătă. Rămîn atunci, în pasta astfel prelucrată, sub aparența unor pete și a unor unduiri neprevăzute, dîrele cutelor, amprentele mototolirilor care scot la lumină, parțial și la întîmplare, straturile de dedesubt. După ce a cerut jurnalului să-i dea amprentele, lasă totul să se zvînte, apoi pe margini, supunîndu-se sugestiilor materialului, face cu penelul dungi negre care schițează contururile din care se ivește un personaj — uneori un cuplu sau altceva. La sfîrșitul operațiilor, materia însăși — nețărmuitul și încîlcitul — își trasează propria-i limită și, din această delimitare, se naște o ființă.

Demonii acestor pînze sînt văpăile care ar fi prins soliditate de piatră dar în schimb ar fi înzestrate cu un caracter instabil — pietre-flăcări, flăcări megalitice, mese înălțate în chip de menhire. Din toate părțile înghioldite de incertitudine.

## TABLOURI DE ASAMBLĂRI (1955–1957)

Amprente și pînze s-au încrucișat atît de bine încît pictorul începe să dorească să le altoiască ca pe flori de specii diferite, fără îndoială cu scopul să țîșnească din acest nou capriciu o specie necunoscută. Din acest amestec de altoiuri iau naștere picturile numite *Tablouri de asamblări*, care își dobîndesc reușita în noiembrie 1956.

Pentru început, întocmește pînze lipsite de figurație: întinde culorile și azvîrle petele pe



care se și grăbește să le zgîrie și să le însemne cu ajutorul unor perii, jurnale și cîrpe aplicate pe uleiurile proaspete. În acest plan de texturi, în aceste țesături de voințe care îl apostrofează într-o limbă străină, foarfecile taie la întîmplare parcele neînsemnate. Bucățile obținute sînt apoi combinate la voia întîmplării prin înlănțuiri care deschid de la bucățică la bucățică niște poteci sinuoase și compun cu timpul un ansamblu de bucăți provenite din texturi arbitrare fortuit împărțite. Orice fragment nou adăugat, adăugînd și saltul unui nou hazard, pune sub semnul întrebării alcătuirea fragilă și locul care i s-a dat: și la fiecare pas neașteptatul răsare.

Pretutindeni nu întîlnim decît întîmplare și inform. Suprafețe de pînze acoperite de texturi oarecare — informe. Apoi parcelele decupate cu forfecături mari, neurmărind ceva definit — informul deci — întrucît nu sînt făcute în vederea vreunei forme. Și figura care, din aceste asamblări, începe să apară în tablou este opera aleatorie a unei serii fortuit compuse din piese informe luate din inform: construcție incertă clădită cu ajutorul unor emanații amorfe de amorf. Aceste izbucniri de hazard, grupate hazardat, la ce-ar putea da naștere decît la niște ființe excentrice, la o lume problematică? Cu atît mai mult cu cît la hazardurile enumerate — ale texturilor, ale celulei, ale combinației — se mai adaugă cel al culorii. Pe puțin patru pînă acum.

Bucățelele decupate din pînză sînt analogul aripilor de fluturi din a doua serie: așezate astfel ca să lase între ele culoare goale care vor fi transformate — prin grafism sau textură — în benzi de legătură și totodată de dispersie. Mai mult, tonurile unduiesc și se împrăștie în impulsuri topite și diluate; suprafețele tamponate cu ajutorul bucăților de ziar creează efecte ivorii cu nuanțări inepuizabile, cu dîre insesizabile, pline de plutiri și fluturări: mobilizare iritantă și enervare a culorilor de unde se și naște un fel de

gîndire ondulantă. Toate sînt calităţi care fac din aceste aripi tăiate în pînză, şi din zbaterea lor, elemente splendid acordate cu locurile: grădini şi maidane, drumuri dezordonate, buruieniş încîlcit.

Jocul dă posibilitatea să facă pînze pregătitoare — echivalentul foilor cu amprente — fără vreo consideraţie pentru format: utilizează direct sulurile de pînză desfăşurate aşa cum sînt, direct pe sol — fără să mai apeleze la şasiu. Poate deci făţui, după cum îi vine şi în lipsa cadrului, covoare de texturi, extensibile la nesfîrşit — după avîntul momentului. În plus, folosirea decupajului îi permite să confecţioneze separat figurile şi fondul (lucrul acesta îşi are importanţa sa atunci cînd există pasiunea întorsăturilor aleatorice). La care se mai adaugă, în sfîrşit, faptul că utilizarea colajului nu permite numai combinarea celulelor după bunul plac, ca şi inserarea, sau suprimarea unora din ele pe măsura apariţiei unor noi direcţii, ci totodată permite introducerea unui tablou, care ar trebui să-şi ajungă sieşi, într-un altul de dimensiuni mai ample — şi să devină astfel la rîndul lui bucată dintr-un ansamblu mai vast, care la rîndul său, dacă ar fi necesar, ar servi el însuşi drept simplă bucată.

Manevre de o astfel de anvergură necesită localuri mari. Devine necesar ca mai multe tablouri să poată fi lucrate în acelaşi timp, să poţi sări de la o pînză la alta. Fără să ezite, comandă construirea unor noi ateliere al căror şantier se deschide chiar de a doua zi, sau aproape de a doua zi, încă din decembrie 1955. Terminate în iulie 1956, vor purta numele de Ubac — şi vor fi orientate spre nord.

*Grădini de Uguit-Scotocit, de Lăstar-Vlăstar, de Du-te Vino*!: grădini derutante, cu tufe de ierburi înstelate digital, presărate cu pietricele firave cu o vegetaţie slabă, proliferantă şi foarte puţin individuată: proprie agitaţiei şi gata să se



cufunde în inform. De îndată încep să crească şi personaje trăind într-un registru similar; personaje cu formă de texturi, uneori foarte ţepene, croite ca nişte îngrădituri invadate de plante şi bolovani rudimentari. Se distinge greu dacă este pămînt, grădină sau zid, şi dacă personajul este culcat sau stă în picioare, dacă este aşezat pe sol — bucată de pămînt nediferind de rest decît prin nuanţele specifice neuro-vegetaţiei sale — sau dacă este în mers.

Martie 1956. Nouă pînze numite *Drumuri şi şosele*, lipsite de asamblări, severe, hărăzite unui deosebit succes pentru anii care vor urma — şi care se trag din muncile preliminare în cursul cărora se constituie urzeala de bază, materialul de decupat şi de lipit. Unele dintre ele sînt destinate să aducă elemente de drumeaguri bolovănoase sau de şosele desfundate, privite de sus. Părăsind foarfecele, se hotărăşte să păstreze nouă din aceste suprafeţe aşa cum sînt.

Ceea ce îl fascinează în aceste pînze trebuie să fie, fără îndoială, faptul că regăseşte în ele, în toată goliciunea dar sub formă deghizată, ceva ca o imagine a dificultăţii cruciale care susţine pulsul picturii sale. Un factor le uneşte: extrema lor goliciune, în care totuşi se disting două feluri de elemente. De o parte reţeaua laxă, trasată cu linii cursive ale căror ochiuri — asemenea unor mari blocuri de piatră care s-ar îmbuca stîngaci — ar putea folosi la decuparea formelor arhirudimentare, la fărîmiţarea indefinitului, la fracţionarea informului. Şi pe de altă parte, în opoziţie cu acest gol al spărturii şi al repunerii în ordine, un covor dens, confuz, de minuscule celule asemănătoare cu pietricelele a căror dispersiune lipsită de centru este vag controlată şi conţinută de marile mase grosolane ale celeilalte urzeli — pietricele fine şi ochiuri grosolane. Actorul manipulează aceste două reţele una în pofida celeilalte, accentuînd cînd urzelile subtile, colcăitoare, cînd grafismele autotăietoare de mase ca şi cum ar vrea să

face să varieze tensiunile lor. În acestea se înfruntă doi poli antagoniști: trăsătura ordonatoare pe de o parte, principiul formei sau al discontinuului și, pe de alta, împrăștierea, pulverizarea, informul, forțele dezindividuării. Canavaua dobîndită se alcătuiește deci din înfruntarea a două urzeli, model care-și dispută lumea. În această privință, pînzele vizate recapitulează jocurile din trecut. Azvîrlind cu forța o mulțime de neconformități în figurație, pictorul a reușit să răspîndească tulburarea și înfrigurarea în inima aparenței, interzicînd ochiului să se fixeze undeva, smulgîndu-l orbitei formelor, azvîrlindu-l deci într-o tensiune constantă a formei și a texturii, al circumscrisului și mișcătorului, al infinitului și finitului, împiedicîndu-l tocmai prin aceasta să le mai scindeze între ele și obligîndu-l să le amestece fără răgaz. Or, răsturnările descrise, dacă au valoare pentru noi care *privim* și pentru pictor, în măsura în care el *își privește* pînza după ce s-a detașat de ea, oare mai au valoare și pentru cel care muncește la paste? Pentru cel care operează, pe măsură ce operează ? Căci în afara celor pentru care tabloul începe atunci cînd ei sînt dispuși să-l vadă și să-l primească gata pictat, pe lîngă aceștia, există și un alt soi de ființe, acela pentru care pînza așteaptă să fie alcătuită sau, mai exact, acela pentru care pînza se face înainte de a deveni un obiect vizibil. Dintotdeauna obișnuința face ca pictorul să fie asimilat unui privitor printre alți privitori. Acest lucru este înscris în fundamentul limbajului nostru: ne mărginim să facem din cel care acționează spectatorul muncii și al propriilor sale lucrări — cu alte cuvinte, cineva prin care ele ar fi *primite* de-a gata, întocmai ideilor pe care le numim astfel, prejudecățile. Poate că, fără măcar să știe, pictorul încearcă să scape tocmai de aceasta. Și poate că tocmai de aceea, experiența pictorului, în măsura în care pictează și desenează, este o experiență interogativă pentru a ajunge să vezi dacă îmbinarea căutată a finitului și infinitului are loc și în gestul său, dacă este proprie de asemenea traseului



său. Întrebarea care se pune nu mai privește așadar de acum înainte decît o singură ființă, — fără îndoială că cea mai interesată dintre toate — pictorul.

Or, abia pus în mișcare, gestul și perspectiva se și răstoarnă pe structurile opuse, — mase finite pe de o parte, risipire de cealaltă — pe care actorul le trasează și le stîrnește una împotriva celeilalte. Grilele acestea două, el, spectatorul, *le primește în același timp*; pe neașteptate, le percepe împreună și, prins în tensiunea lor, se insinuează în ele, între ele, pe o potecă întortocheată care trăiește din conflictul lor. Astfel încît privirea care se aventurează în acest domeniu nu este exact nici una dintre ele: îmbrățișînd ambii poli deodată, caută să le unifice. În schimb desenatorul care își trasează grafismele nu are aceeași optică. El, cel pentru care tabloul rămîne de făcut, sfîrșește prin a trasa *dintr-o dată* ambele urzeli în același timp; cînd pe una cînd pe cealaltă, într-un du-te-vino continuu. Aici pune puncte — care sînt un pol — apoi dincolo schițează o masă — care este polul contrar. Uneori ceea ce dispersează, alteori ceea ce adună: și le manevrează *pe rînd*. Pentru că nu poate să deseneze cu vîrful aceluiași penel și simultan două planuri opuse și pe care pretinde totuși să nu le abandoneze — vrea să le posede tensiunea, deci pe ambele la un loc — este obligat să se împartă între ele. Trecînd de la una la alta, aranjîndu-se să le contrabalanseze, este obligat să nu fie în același timp decît unul dintre ele; are de-a face cu alternanța, și nu cu tensiunea lor. Pentru el polii au domenii separate, existențe distincte; nu au reușit să se unifice pe un traseu unic: continuă să existe un salt de la unul la celălalt, exterioritate mutuală. Astfel încît, prin raport cu privitorul care nu lucrează nimic la tablou, pictorul rămîne în urmă. Și cu toate acestea, privitorii datorează gestului său simțămîntul acela de descumpănire pe care îl trăiesc în fața tabloului și care este forța inventivității! În fond, în travaliul său, el este frustrat de ceea ce oferă altora. Lupta continuă pe care vrea să

o instaleze pretutindeni, nu reușește s-o înscrie în gestul său, în actul acela care face din el un pictor, adică scriitura. Scriitura sa trasează fie ordinea, fie dezordinea, nu ambele în același timp: deci ea nu este mișcarea care le unește în felul unei frontiere incerte. Tot privirii îi revine să făurească această legătură. De aceea trăsătura continuă să fie esențialmente *un lucru de privit* deoarece are totdeauna nevoie să treacă prin privire ca să arate ceea ce ar vrea să fie. Deși actorul nu este pictor decît prin gestul de a trasa, el mai este și obligat să-și întrerupă gestul ca să se facă spectator dacă vrea ca ceea ce pictează să poată deveni o înaintare continuă, dacă vrea ca grafismul să fie așa cum îl dorește el — adică trăsătură de pictor — navigare printre curenți contrarii. Mai presus de toate, el se revoltă împotriva acestei condiții care îi este impusă: nu poate fi creator decît atunci cînd încetează să mai fie — cînd își oprește gestul de a trasa și privește ca fiecare altul. Ceea ce vrea să spună că pretinde o pictură care să fie în fine o pictură de pictor, — de actor și nu de privitor. Și pentru că nu se poate lipsi de actul de a vedea ca să-și controleze trăsătura și organizarea spațiului pe care îl trasează, munca lui vizează nu să distrugă vederea ci, dimpotrivă, s-o determine a *face corp*, literalmente, cu gestul său. Ca actorul să nu fie decît una și aceeași persoană: desenator și privitor în același timp. Să se pună deci capăt contemplației sau mai exact *credinței* în existența contemplației care dăinuie la baza culturii în felul unei evidențe de care doar împins de vreo nebunie s-ar gîndi cineva să se îndoiască.

Și reîncepe cu asamblările, cu întinderile sale de grădini strălucitoare. Uneori pînza nu mai prezintă nici cea mai mică ruptură între planuri (cele ale zidului, vegetației sau șoselei): nimic decît un vast covor uniform, mereu altul din cauza sclipirilor mărunte, fără măsură, fără gradații, secretînd mulțime de fire.



Puțin cîte puțin, spectacolul virează și se deturnează spre alte locuri cu tonuri mai surde. Alcătuite din pulpane mari de textură uniformă, ele converg spre o monotonie asemănătoare cu cea a zidurilor coșcovite, acoperite cu mucegaiuri, dezvelind adîncurile obscure ale timpului. Peisajele sînt mai interiorizate, deviind încă odată din afară spre înăuntru — prin gest, prin cap.

Sonorități mai înfundate, puțin perceptibile și discrete. Se estompează seducțiile și podoabele sclipitoare; dispar strălucirile care lasă loc multiplicărilor austere. Personajele: mai complete, mai inspirate după ponderea pe care materiile murdare și mai puțin țipătoare o au în ele. În loc să fie văzute, ele sînt cele care încep să vadă, să privească intens și să proiecteze sclipiri îngrijorătoare. Vor părăsi lumea pentru bogății imaginare. În același timp, severitatea, tăcerea, pătrund în ele, la fel ca și unele țesuturi botanice. S-a stins sezonul atracțiilor. În curînd va veni ura pentru încîntările superficiale.

În timp ce anarhia se ridică din străfundurile cele mai josnice răspîndind pretutindeni ciudate eflorescențe de dîre, formele tind să se retragă, amorsînd un fel de reîntoarcere pe pămînt. Subsoluri și forme se întîlnesc pe un plan de mijloc, se conjugă spre a crea o singură suprafață de proliferare, aproape egală, în care ar tremura aripile unui zbor de fluturi subterani și pămîntoși.

Periodic, unul sau altul dintre tablouri conferă de la un timp un loc mai însemnat liniilor. Între bucățile lipite și pînă în interiorul unora din ele, pînza este mîzgălită de grafisme grosolane, figurînd texturi dese sau focare de agitație care pînă atunci erau formate din decupaje — tufe de ierburi, pietre fine între altele. Tufișuri încîlcite creînd un mediu de proliferări care tinde să năpădească spațiul, ca și cum linia cursivă ar căuta să reia contactul cu decupajul și textura. Pe scurt,

traiectoria, fidelă tacticii sale, aspiră să culeagă în același timp și textura și forfecările bucății decupate pentru ca hazardurile să le adune în gest.

Uz al materiilor, procedee inedite nu sînt decît faze, indispensabile dar totodată provizorii, ale unei manevre mai largi. Dacă pînza reprezintă hazardurile și le privește, aceasta se întîmplă cu un scop invers celui tradițional: nu pentru ale privi, ci ca să le ceară ajutorul să părăsească reprezentarea. Punerea în scenă a incertului nu este decît un instrument în vederea dereglării gestului și ca să-l *exaspereze*.

Ianuarie 1957. Apar amprentele din tuș care nu comportă vreo intervenție și nici cea mai mică tăietură. Confecționate inițial ca să fie mărunțite și apoi asamblate, pictorul prinde gustul lor și păstrează unele din ele așa cum sînt. Așa începe să încolțească proiectul de-a elimina decupajele și colajele care uneori începuseră să pară a fi în plus; să nu mai ceară nimic altceva amprentei decît ceea ce conferă fără formalisme: texturi intacte, simple plase excesiv de schimbătoare asupra cărora forma nu are influență și față de care rămîne năucă.

Cute, fisuri și orificii care trăiesc în fundul sclipirilor; decoruri tăcute, șoptitoare. După locurile spectaculoase, oferă loc celor mai discrete nervații și ramificări — unor insinuări care nu-și ating scopul, unor curenți arzători dar care nu ies în evidență, unor plase neînsemnate. În jurul acestui fundament se produce răsturnarea: prin conversiunea unui punct fix dintr-o textură fără început și fără sfîrșit în care spațiul muzical găsește în același timp atît punctul de plecare cît și pe cel terminus; prin transpunerea unei note într-o intensă muncă de notare. Și pictorul, gata să se avînte în inima pămînturilor nelucrate, întoarce spatele lumii și-i face cu mîna un *Adio pentru totdeauna*.



## LOCURI CURSIVE (1957)

Aprilie-septembrie 1957. O serie de tablouri mîzgălite care capătă numele de *Locuri cursive*. Picturi brăzdate brutal, fără reținere: cîmp liber pentru ștersături și incizie, în fuga liniei.

Paste abundente de vopsea sînt așternute sumar cu cuțitul în așa fel ca să se suprapună strat după strat, diferite culori proaspete, stratul aparent așternut ultimul fiind de obicei albicios — un alb amestecat cu ocru și brun-închis. În acest mediu moale și cremos care, ca să spunem așa, nu prezintă nici un obstacol în calea rapidității gestului (nici o rezistență de învins, nici pensulă de muiat în vopsea), mîna face adînciturі asemănătoare trăsăturilor cu penița. Figurile obținute sînt mai mult sau mai puțin evidente, după cum sînt produse de adînciturі profunde făcute cu spatula sau prin lejere atingeri abia vizibile, șterse parcă înainte de a exista, sau prin linii groase desenate grosolan cu o pensulă mare (făcute parcă cu vîrful degetului). Locuri unse, locuri încurcate; drumuri, cîmpuri și copaci mîzgăliți. Cîmpii plesnind de forfote, de înaintări impulsive: locuri pictate în plin avînt.

De o parte casa, nacelă cu contururi ermetice, redusă la esențial: o ușă, o fereastră cu obloanele deschise și, în deschiderea acesteia din urmă, un chip fix care, dinăuntru, contemplă tumulturile exterioare și contrastează de la un cap la altul cu agitația lor. Pe de altă parte, în afară, ființe vehemente grăbite, dintre care foarte multe au în mînă cîte o cheie gata să sară în ușă. Oamenii din interior privesc prin geam pe cei care se aferează în exterior, în timp ce cei care umblă se aruncă asupra celor care văd. Totul se petrece de parcă tabloul nu ar avea alt scop decît să pună față în față cele două grupuri de personaje între care pictorul ezită. Gesticulantul și văzătorul își împart întinderea; și pe lîngă asta gestul primu-

lui — cu cheia *spre* ușă dar rămasă *în afara* broaștei — este astfel făcut încît scoate în evidență distanța care-l desparte de privitor și dorința s-o diminueze.

Privitori contemplînd actorii, actori gesticulînd către văzători, cu toții înglobați învolburărilor de pete, scrijelărilor și punctelor. În mijlocul acestei vînturări — praf? pietre? —gesticulanți, văzători tind să fie agitați de același dans: căutarea unei joncțiuni pusă la cale de sol. Și distanța care îi separă este redusă — și datorită acestui fapt apropierea lor este mai favorizată — prin tendința pe care o au de a sta cu toții, dacă nu chiar în același plan, cel puțin într-un spațiu de o infimă profunzime: ca și cum privitorul ar fi gata să atingă pe cel care umblă, și acesta, la numai două degete de văzător, căutînd zona înfruntărilor unde și unul și celălalt ar trebui să existe datorită aceleiași zbateri. Între ei o cheie: îndreptîndu-se spre ușa care protejează pe omul dinăuntru de acțiunile celuilalt. Omul de afară se grăbește spre adăpostul văzătorului, cu cheia ridicată, pregătindu-se să rupă acest spațiu închis ca să introducă acolo exagerările sale. Mai rămîne să siluiască mica distanță care îi mai desparte. Atunci gestul va zgudui înăuntrul locuinței, răspîndind în ea agitațiile sale, spărgînd îngrădirea formelor și tulburînd siguranța văzătorului — aceea dinăuntru ca și aceea din afară, spații insesizabile (infinite, schimbătoare) și locuința, cu perspicacitatea privitorului și a actorului.

Cu timpul, petele confuze alcătuite din puncte, norii de praf ocupă din ce în ce mai mult spațiu, ca și cum s-ar strădui să ia totul cu ele într-un singur vîrtej, într-un fel de bîlbîială tragică în care particularitățile care opuneau personajele se tulbură încetul cu încetul, amestecînd formele și pozițiile care garantau diviziunea rolurilor.



Mai 1957. O serie de guașe — treizeci și trei. Așază în ele case ca niște corăbii, în locuri asemănătoare cu *Locurile cursive* dar sumbre și apoase. Să azvîrle casa în mare, să scufunde locuințe etanșe și țepene în hula infinită a unduirilor.

Mai-iunie 1957. Fluturii reiau puțin elan — la fel și trăsătura printre aripile și nervurile lor. Apoi dispar aripile. Rămîn personajele, drumurile și niște urme, toate alcătuite din linii: *Locurile cursive* în definitiv, care deci reapar.

Priveliștile se frămîntă, se dezlănțuie: sînt mai galopante, sluțite. Se discerne ici și colo semnul vizibil al unei figuri dar el este contrariat imediat, șters, bifat, respingînd atenția chiar din clipa în care o atrage.

Și cheile și scările se tulbură ca și planurile spațiului; în față, în spate, vast și mic: cuprinse de ameteală, amestecate. În această învălmășeală, personajele scapă forțelor care de obicei le fac să evolueze pe verticală. Unele care sînt în picioare s-ar zice că sînt culcate sau aplecate mai mult chiar decît turnul, uneori cu picioarele mai sus decît capul, ca și cum s-ar strădui cu zel să desconsidere spațiul ca să facă din el o ființă dizgrațioasă, șchioapă, răsucită și stîngace.

Cum să demontezi șarpanta spațiului fără să începi prin a tulbura ceea ce este mai elementar: spațiul însuși ocupat de fundal, poziția sa de plan secund respectuos și liniștit, situat în spate, absolut contrariul unuia cursiv? Și cum să speri să dai naștere unei figurații noi, fără a-l scoate din ascunziș, evacuat din adîncul unde este surghiunit ca să-i dea o poziție la vedere, un post de prim plan: fără să-l deplaseze *cu totul*? Fără să-l determini să se afirme pe același plan cu cel al formei?

*Locurile cursive* se îndreaptă spre trecător, către curenții și torenții solului — ducînd spre

dedesubturile care plămădesc aparența. Spre adevăratul protagonist.

## TEXTUROLOGIE, TOPOGRAFII, (1957–1959)

Septembrie 1957. Cu cît gîndirea se va uni cu informul și ilimitatul, cu atît mai dense și mai rătăcite vor fi forțele cu care se va impregna; cu cît presiunea lor va fi mai intensă, cu atît gestul care va țîșni va conține hazardul și neprevăzutul. La limită, dorința de a croi un grafism inedit obligă, dacă este posibil, la înfruntarea pericolului inevitabil de a te topi cu desăvîrșire în mijlocul unor mulțimi nebune. Înseamnă a risca dispariția în vederea anulării pictorului odată cu aceea a tuturor ideilor învățate.

Prima etapă a acestor tratative cu ilimitatul: *Topografiile*. Ca și în cazul *Tablourilor de asamblări*, pictorul începe prin a confecționa pînze pregătitoare, etalînd țesături de țărîne; apoi decupează din ele părți informe destinate să folosească drept bucăți de asamblaj pe care le deplasează după poftă pînă ajunge la potrivirea aceea neașteptată care zgîndăre inventivitatea și, dintr-una în alta, ansamblul sfîrșește prin a forma elemente de peisaj.

Solul comun, solul gol, solul pe care nici un obiect nu-l împodobește, nici cel mai mic detaliu care ar putea fi de natură să contrasteze cu despuierea locului, să adîncească o deosebire dintre prim plan și fond; toate disocierile, infime, au loc în aceeași gamă stinsă: ca și cum ar fi de dorit ca întinderea evasiliniștită — ușor unduitoare — să fie în același timp fragmentată și lipsită de adîncime, să acționeze numai la suprafață.

Toate liniile de separare — semnele contururilor — sînt suprimate: nu mai există altceva



care să le țină locul decît grosimea neînsemnată a unei bucăți de pînză lipită pe suprafața fondului. Scriiturile gesticulației sînt înlocuite cu tăietura discretă, aproape nediscernabilă, a petecelor decupate dintr-un ton stins, foarte apropiat de suportul pe care sînt puse în așa fel încît ansamblul să compună ca o cuvertură monocromă cu distincții estompate, aproape afone. Forma fiind redusă la un murmur, la un fir subțire de apă care abia se desprinde de vibrațiile fondului, totul vizează ca diferența lor să fie imperceptibilitate, și privirea incitată dar nesigură, obligată să se reînscrie dar fără să întrerupă niște liziere atît de pudice și nesigure. Atît de fragil delimitate, forma și fondul sînt ca și condamnate să rămînă fără reședință sau cel puțin fără pămînt stabil, desenîndu-se, deformîndu-se, acoperindu-se și schimbîndu-se pe măsură ce par că se expun.

Neînsemnate resturi de texturi juxtapuse fără altă perspectivă decît o întindere de sol privită de la înălțime sub pașii care o calcă și lipsită de perspectivă: ochi al mersului care calcă pămîntul în picioare și pămînt călcat în picioare de ochiul care merge; părți informe formînd o continuitate abia diferențiată a cărei întindere trece la infinit peste limitele tabloului. În definitiv, pînze fără cadru în care circulă puzderie de fluturări, gînduri sumbre și cîteva bancuri de nebuloase — asemenea unor fine grăunțe de pulbere.

Cum pînă atunci texturile erau inițial obținute prin aplicarea pe pînza proaspăt vopsită a jurnalelor împăturite, el începe acum să folosească la presatul culorilor foi de hîrtie de desen care-l seduc prin subtilitatea impresiunilor pe care le păstrează. Curînd foile de hîrtie pătate îl interesează mai mult decît înseși pînzele la a căror tamponare au folosit: începe să le facă numai de dragul amprentei pe hîrtie și nu pentru tablou. Și rolurile se răstoarnă. Din vedetă cum era la început, pînza devine un fel de auxiliară a propriului său valet; ceea ce trebuia să fie rebut și

deşeu ia acum iniţiativa, o întîmplare devine esenţialul şi dispozitivul pus la început la punct cu grijă se dizolvă în dezordine neprevăzută.

Îmulţirea hazardurilor. Foile de hîrtie aplicate sînt instrumente de scris hazardul pe pînză şi, printr-o întoarcere completă în care destinaţia lor primă se pomeneşte oarecum deturnată, ele distribuie acum hazardul în mare măsură: căci nu numai accidentele pe care hîrtia le presează pe pînză sînt incontrolabile, dar repercusiunile lor — accidentele pe care aceste accidente le creează ca o consecinţă a lor pe hîrtie — sînt şi mai puţin controlabile. La sfîrşit, amprentele nu mai pot trece drept a fi creaţii ale pictorului, pentru că sînt impresiuni secunde — impresiuni ale impresiunilor — emanînd de la pînză şi de la hîrtie; toate venite de aiurea şi determinate fără ştirea celui care lucrează.

Uneori una din aceste foi primeşte mai multe amprente succesive. Se poate întîmpla chiar ca, aleatorul, constrîns să facă un salt în plus, produsul acestei suprapuneri să fie la rîndul său transpus pe o altă foaie. Apoi pictorul prelevă pe hîrtie bucăţi pe care le asamblează şi le lipeşte. Apar în felul acesta asamblaje de picturi în ulei aplicate pe hîrtie derivînd din *Topografii* şi iau loc printre ele, paralel cu tablourile pe pînză.

Cu gîndul la *Topografiile* sale, el pregăteşte suprafeţe de pînză care trebuie să furnizeze materia pentru decupaje şi asamblări. În unele cazuri recurge la o tehnică împrumutată de la zidar: proiectează prin scuturarea bruscă a pensulei pe pînza întinsă pe sol puzderii de picăturele de vopsea. Pe măsură ce-şi experimentează procedeul, ajunge să-l combine cu alte gesturi care-l completează: odată uscată vopseaua, azvîrle un alt strat, apoi altele, suprapunînd urzeli din puncte; apoi azvîrle nisip, aplică foi de hîrtie, zgîrie cu furculiţa, tamponează şi jupoaie iar. Se nasc nişte scoarţe colcăitoare şi prăfuite.



Pămînt care ţine de mişcările mării. Întinderi de atomi ondulaţi; ţesuturi extrem de sterpe, infinit de populate, ţesuturi de pămînt, de valuri, de bolţi imaginare; texturi de efervescenţă avidă. Şi, ceea ce la început trebuia să fie materie pentru decupaje în întregime destinate *Topografiilor*, mobilizează brusc toată pasiunea pictorului şi, devenită autonomă, reuşeşte odată mai mult să imprime picturii o deviere. *Texturologiile* eclipsează asamblările — şi mijloacele (sau materia), scopul.

Confecţionînd texturi punctate, pictorul îşi dă seama că în aceste modeste pînze gîndul i se înflăcărează mai mult decît în tablourile la care se gîndise la început. Şi ceea ce este mai important, ardoarea aceasta se declanşează în picturi pe care nu le inspiră nici un fel de formă: ele nu reprezintă nimic, nu sînt orientate către vreun ţel care să le fie propriu — nu sînt născute decît din întîmplare. A fost de ajuns să existe nişte gesturi care să nu vizeze nici ideea, nici obiectul, nişte gesticulaţii neînsemnate, şi mintea să-i ia foc. Şi pentru că acest în păienjeniş de pete nu este nimic care să solicite ochiul, gîndul nu găseşte altă experienţă de făcut decît pe aceea derutantă a unei căutări fără ţel şi a unei munci fără sfîrşit. Printre straturile de boabe, el îşi deapănă firul, îşi urmează calea, se transformă în grafism bîlbîit şi, pe măsură ce produsele sale se arată, spaţiul se compune fără să fie nevoie să se intervină pentru ca linia să fie dirijată spre o figură oarecare.

Hazardul domneşte suveran şi totuşi nu s-ar putea spune că din acest motiv s-ar fi înecat gîndirea. Din contra, se agită frenetic. Hazard şi imaginaţie, praf inform şi fire mentale, texturi ilimitate şi trup nerăbdător să dea curs gîndirii: fuziunea atît de căutată de pensulă survine aici într-o mişcare a ochiului analoagă cu linia grafismului.

Fără îndoială că aici se ascunde o ispită. Nu este mai puțin adevărat că această linie este abstractă și cu totul imaterială, că nu se manifestă nicăieri și că nu lasă în urma sa nici un semn, consumîndu-se în întregime pe parcurs — foarte diferită de linia cu care pictorul are de obicei de-a face.

El se hotărăște să lase aceste pînze preliminare așa cum sînt și să le amplifice. Forfecări reținute, *Topografii* frustrate: prosperă *Texturologiile.*

Împinsă de un mediu atît de stimulant, trăsătura schițează niște încercări de străpungere arhielementare. Astfel se întîmplă că adesea în mijlocul prăfăriilor vin de nicăieri și se duc niciunde linii furioase și delicate încărcate cu acumulări, populînd discret texturile: schițe ale unor traiectorii care survin din dedesubturi și tot acolo se pierd pe tăcutelea ca și razele privirii în perdelele de praf. Simple accidente care pîlpîie de teama celor înconjurătoare și fac să vibreze haosul din jur care este însăși substanța lor. Hazardul caută să se strecoare în interiorul trăsăturii.

Țărîne oarecare, unduiri umbrite, străfulgerări asemenea unor înțepături. Cîmpuri de praf care cîntă hula nopților, ploi de stele, belșugul cerurilor pe care secolele trecute le iubeau, albe și strălucitoare. Și în aceste îngrămădiri de puncte bune la orice șerpuiesc efemer șovăitoare crevase: elanuri precare, săpături de cîrtiță, gingașă gîndire care prinde aripi trăgînd ici și colo căpețele de linii foarte tensionate.

Aidoma nisipului, austeritatea comportă o mulțime de gradații, de nuanțe, acționînd asupra unor infime diferențe, suficiente să basculeze tensiunea pînzei: granulații aproape omogene sau punctate cu puncte mai mari, culori terne sau calde, mai mult sau mai puțin contrastate, nu este nevoie de mai mult ca tabloul să încline



spre rigoare sau belșug, crepitație, încetineală, tumult sau spre lirismul sumbru. Uneori despuierea este dusă pînă aproape de tăcere: întindere cenușie, totală, uniformă, neutră și fără culoare, stinsă la fel ca praful care de-a lungul vremurilor estompează totul. O enciclopedie de texturi dintre cele mai slabe care separă trasatorul de absența simplă și pură, un catalog al cîmpurilor mute care desenează impalpabila frontieră dintre vidul total și o scînteiere de existență.

Se mai întîmplă pe deasupra ca așa-zisele *Texturologii*, născute dintr-o abatere, să schimbe și ele direcția și, chemate de reminiscențe, să se întoarcă la subiectele vechi — provocate să redea sevă și pulsații noi unor locuri bătătorite. Întinderile de puncte devin atunci mese, ușși sau chiar pămînturi părăginite datorită uneia sau alteia dintre linii de un ton mai puternic.

Uneori se bifurcă spre *Drumuri și șosele*, fac un ocol spre *Tablourile de asamblări*, ca să devieze spre *Topografii*, întorcîndu-se la granițele *Texturologiilor*, pe acele căi care le mărginesc și leagă cvasiabsența lor cu lumea formelor.

Oriunde s-ar duce, acțiunea le cere să nu piardă niciodată din vedere forma: să se măsoare regulat cu ea și, la cadrul seriilor consacrate texturilor, să meargă din cînd în cînd să frămînte figura puțin prea părăsită, pentru a o împiedica să-și refacă forțele în umbră. Periodic, el reîncepe să tortureze imaginea personajului — sărind de la textură la figură și de la figură la asamblare, de la asamblare la praf — întorcîndu-se apoi la personaje, fără ca vreodată să uite granița mișcătoare dintre *Texturologii* și *Topografii*, distanță aproape imperceptibilă dintre saltul gîndului străpungînd noaptea (*Texturologii*) și gradul cel mai neînsemnat de formă (*Topografii*).

Apar constant indivizi grotești sau personaje mai interiorizate. Unii asemenea efigiilor scri-

jelate în pasta vopselii; altele cugetînd ca o fărîmă de piatră roasă; și încă altele, înconjurate de linii negre, groase și murdare — schimbătoare, căutînd gesturi care ar avea aceleași ordonări ca șoselele și prafurile. Mai sînt și altele, provenind din amprente de ulei pe hîrtie sau litografii tăiate în bucăți și asamblate.

Martie 1958. *Topografiile*, puțin cam lezate, atrag din nou atenția pictorului asupra lor. Deci totul este de reluat. În primul rînd trebuie să-și compună pe pînză o colecție de texturi bune de tăiat. Și acțiunea are aceeași soartă ca în septembrie. Abia și-a reluat firul că pe loc și deviază, tulburînd toate planurile spațiului. Unealta devine pe loc cea mai importantă; textura — care ar fi trebuit să dea fondul — vine în avanscenă. Înlocuind odată mai mult *Topografiile*, *Texturologiile* renasc pentru o nouă serie de vreo cincizeci de piese.

Țărîne și constelații conjugate fără distanță: nici deasupra nici dedesubt, nici claritate, nici tenebre. Chiar dacă se întîmplă ca o plasă subțire să se ridice în praf, ea este o priveliște nesituată: gingașă, pîlpîitoare între somn și realitate și care țese o pînză incertă.

Se mai adaugă și alte personaje în aprilie 1958. Masive, dintr-o bucată, maiestuoase și grele, grotesc de impozante, mai puțin agitate prin gestul exterior, mai discret tumultuoase prin textura lor internă. Ochi plantați sus, cap mare lîngă umeri, blocuri inspirate în care spiritul are exact amploarea corpului, purtătoare de prevestiri în aceeași măsură ca masele de piatră folosite sau ca bucăți de scoarță. Primesc numele de *Figuri augure*.

După ce a acoperit pînza cu o textură surprinzătoare pe care o lucrează după cum îi sugerează ea, operatorul, răspîndind pe margine o culoare diferită, permite ca în urzeala sa cu prevestiri să se desprindă puțin cîte puțin silueta unei figuri



vagi. În tabloul intitulat *Figură augură*, pictorul, după ce și-a întins culorile, le stropește cu benzină ca să provoace în ele niște unduiri, apoi trece peste contururi cu tonuri mai deschise care dau progresiv profilul unei forme grosolane și apoi termină înconjurînd cu pensula, în mijlocul acelei forme despre care s-a vorbit, meandrele create de jeturile de terebentină, suprapunînd astfel desenul pentru ultima oară afluxurilor imprevizibile cu scopul să le reia sub controlul său.

În tot timpul acestor intermedii, *Texturologiile* își continuă munca lor fără măsură și înving nemăsura — pînă în octombrie 1958.

Noiembrie 1958. Unele desene zise din *puncte mărunte* țes un fir subțire. Plase desenate cu peniță, fire executate cu răbdare deconcertantă în care linia se specializează în puzderiile compacte ale *Texturologiilor* — înțepînd totul cu peniță, punct cu punct, bob cu bob — introducînd ceea ce mișună *în spatele* a ceea ce munca manuală face să apară *în față*.

Amprente în uleiuri negre pe hîrtie, numite *Amprente texturologice*. Guașe fără asamblări, rezultînd din îndiguiri sau amprente. Asamblări de pictură pe pînză, de picturi pe hîrtie. Amprente în ulei negru pe hîrtie. Amprente de ochiuri zise *Plase*.

*Plasele*. Deodată ochiurile încep aici să se destrame, regăsesc trăsătura, linia. Componența texturii se alcătuia mai ieri din minuscule broderii cu fire ascunse, pitite sub aparență: aceste fire se ridică azi la suprafață, absorbind în pînza lor vechea plasă de puncte, punctele și punctulețele schimbîndu-se în linii și semne. Nu mai rămîn deci decît fine împletituri sălbatice obținute cu ajutorul unor foi de aluminiu foarte



subțiri, boțite sau mototolite, apoi impregnate cu

ulei negru, rareori cu tuș — și aplicate apoi pe hîrtie.

Septembrie 1959. Filonul zis texturologic își ia rămas-bun de la o lume silențioasă (cîteva pînze aproape goale) — plecate deja spre noi metamorfoze, prelungindu-și cariera sub altă înfățișare: *Bărbile.*

## FENOMENELE (1958–1963)

Deja *Texturologiile* nu mai erau decît estomparea obiectelor, uitarea lucrurilor, dispariția formelor, abolirea atenției; mașinații din care pictorul era absent. Aglomerate de puncte, de pulberi. Unduiri. Neînsemnate infinități. Nimic — nimic cel puțin din ceva care să aibă aerul că a fost *făcut*.

Un stadiu mai înaintat în renunțare: lucrările de litografie.

Azvîrlindu-și culorile pe pînze, pictorul visează la litografii și o absență și mai totală, să se avînte mai repede și să lase lucrurile să se alcătuiască fără el, să le culeagă pur și simplu așa cum sînt și ca și cum el nu ar avea vreun amestec, să se estompeze în fantasmele materiilor, în adîncurile lor inumane, în revărsările lor oarbe ca țîșnind de nicăierea.

Ianuarie 1958. Ultimele trei luni au fost consacrate, o bună parte cel puțin, unei suite de asamblări de uleiuri pe hîrtie, dintre care majoritatea figurează persoane. Încolțește ideea să obțină efecte asemănătoare cu ajutorul litografiilor. Seducătoare perspectivă: tehnica stampei este de așa natură încît obligă la descompunerea operațiilor succesive, să și le asume una cîte una; ea ar trebui deci să permită controlul unor mecanisme care, atîta timp cît sînt lăsate în voia manevrelor nerepetabile — cum este cazul în pictură — o zbughesc îndată ce au acționat, izolîn-



du-se în hazardurile lor. Odată mai mult, scopul este dublu, oarecum contradictoriu: pe de o parte ar vrea o și mai totală estompare și, pe de alta, și în același timp, vrea să fie și mai dominant. Astfel începe răsunătorul anotimp al *Fenomenelor*.

La început, ele nu primesc decît o modestă funcție — la fel ca și *Texturologiile*. Singura lor destinație este să formeze materiale pentru asamblări. Este cel mult vorba, în principiu, să elaboreze planșe făcute pentru a fi tăiate în bucăți și apoi combinate în formă de personaje: deci totul este raportat la confecționarea a ceea ce el va numi litografii grefate pe asamblări. Nici nu este încă realizat proiectul că se și impune necesitatea constituirii unei tehnici capabile să ducă la efectele scontate.

După regula generală, executarea unei litografii în culori este precedată de o guașă care servește de model. Tradiția vrea ca planșa care vine *după* machetă să fie elaborată *după* ea, să se modeleze pe ea, să se caute o restituire — culoare pe culoare, linie pe linie. În prima etapă există un subiect care își datorează aparența materialelor din care s-a născut — culori de apă, tonuri de acuarelă și hîrtie de desen. După care guașa, scoasă din mrania sa, este convertită într-o imagine pe care litografia are sarcina să o reproducă dar cu alte cerneluri, alte suporturi și alte gesturi. Cum oare, tratată astfel, n-ar fi litografia predestinată să fie dezamăgitoare? Ea denaturează în mod obligatoriu deoarece gesturile noi și culorile noi se străduiesc să se insinueze în jocuri pe care nu le-au conceput. Litografia este mutilată: trebuie deci întreprinsă emanciparea ei.

Mai mult trasator, litograful va fi revelator, revelator al unor impulsuri ignorate, al unor fantezii excluse. Litografia nu face decît să repete? Acum



trebuie ajutată să găsească cadența pulsațiilor,

să fie determinată să scrie cronici inedite. Şi pentru că este vorba să fie redată dorinţelor sale, piatra va fi de aici înainte cea pe care o va folosi după poftа inimii şi în voia dispoziţiilor, a calităţii hîrtiilor şi cernelurilor sale.

Şi piatra are un cuvînt de spus; există în granulaţia ei mulţimi de sugestii, de insinuări, de suscitări; ea are felul ei de a gîndi — cam încîlcit poate — şi un limbaj propriu — cu totul altul decît cel al geometriei —, produsele sale mai discrete, este adevărat, să fie care mai puţin concrete din acest motiv? Să vedem ce vrea piatra asta atunci cînd este lăsată să vrea, fără să i se impună ceva. Pete pistruiate distribuite la nimereală, vîne ilimitate, curenţi neînsemnaţi şi culori oarecare cu condiţia să fie extrem de mişcătoare. Ce este de mirare? Ceea ce vrea piatra, este piatra: granulaţia, texturile ei în toate tonurile; dar nu numai piatra, ci tot ce i se înrudeşte, familia de care ţine: spume şi pulberi, apa şerpuind printre zgrunţuri şi creţuri, pămînturi minerale, bolţi cereşti cu strălucіri de mică, fisuri nocturne, ziduri de pămînt, scrіituri tot atît de vechi ca scrіitura. Frămîntări de piatră, ardori de piatră, seninătate de piatră — caracterul ei insesizabil, străfunduri fără sfîrşit. Să mîzgălească deci.

În fond, a aplica amprente şi a imprima sînt acţiuni înrudite prin nume, prin gesturile pe care le cheamă, prin felul lor asemănător de a aplica culorile pe hîrtie. Să ne întoarcem la tehnicile pregătite de multă vreme în asamblările făcute cu tuş, să facem din litografie o variaţie a amprentei. Şi să folosim în acest scop cerneala grasă întrebuinţată la stampe, hîrtia litografică de report. De aici înainte, pictorul se poate oarecum preschimba într-o piatră căutînd pretutindeni la suprafaţa lucrurilor acele texturi acordate cu capriciile granulaţiilor sale.

Se serveşte de litografie în aşa fel ca aceasta să se poată preta improvizaţiilor: aşteaptă de la



ea neaşteptaţi curenţi de cerneală al căror grafism necugetat ar putea găsi găzduire în numeroase combinări oarecare.

Operaţia constă din a aplica foi de hîrtie pe toate suprafeţele — în prealabil date cu cerneală — a căror componenţă pare aptă să declanşeze jocuri pline de visări litice sau grafii cu rezonanţe învecinate; apoi amprenta este reportată pe piatră sau pe zinc.

La origine, planşele de amprente sînt făcute numai cu scopul de a folosi asamblărilor. Puţin cîte puţin destinaţia se estompează, mijlocul înăbuşă scopul şi ţesutul pune stăpînire pe aparenţă. Distanţa dintre figură şi fond se topeşte, nu mai există decît textura, şi textura este însăşi suprafaţa. Nimic altceva decît o suprafaţă veşnic mişcătoare şi nemăsurată: asamblările s-au schimbat în *Fenomene*. Şi aceste fabricate fără figură fascinează în aşa măsură încît nu numai că îndepărtează asamblările (cel puţin în mod provizoriu) dar mătură de asemenea toate proiectele care erau legate de ele. Planşele în negru acaparează totul, sînt totul: năvală de planşe în negru aşteptînd să scadă pasiunea — pînă în luna august 1958.

Şi culoarea apare, aducînd noi obstacole, şi de aici alţi stimulanţi. Trebuie spus într-adevăr că practica litografiei este de aşa natură încît interzice ca aceeaşi piatră (sau aceeaşi placă de zinc) să fie dată cu mai multe culori în cursul unei singure operaţiuni: o culoare pentru fiecare tiraj, un tiraj pentru fiecare culoare şi, în consecinţă, ea impune să fie descompuse toate operaţiunile în legătură cu culorile, deoarece sînt necesare tot atîtea aplicări cîte culori sînt. Ea dă ocazia deci să fie analizate minuţios mecanismele culorii — amestecuri şi copenetrări, supraimpresiuni şi transformări gradate (toate efecte total incontrolabile în pictură) — şi prezintă avantajul

de a se preta la repetarea experienţelor. Astfel permite, atunci cînd se suprapun unele tonuri, să varieze una din culori iar toate celelalte condiţii să rămînă aceleaşi şi tocmai prin aceasta să examineze care sînt repercusiunile unei variaţii de intensitate într-un ansamblu. În plus, ea mai permite de asemenea să fie controlate pe rînd toate aplicările; în consecinţă, să modifice cursul succesiunii culorii pe măsură ce acesta evoluează şi să-l sublinieze dacă sugerează ceva.

Datorită transparenţei, nici o zonă colorată nu mai este pur şi simplu ea însăşi de aici înainte. Nici o pată nu mai seamănă cu vreo formă, pentru că ar ieşi în evidenţă ca o insuliţă opacă faţă de spaţiul înconjurător. Fiecare culoare aplicată pe suprafaţă reia şi drenează în sine schela celor de dedesubt cu accidentele lor; într-o asemenea măsură încît dedesubturile se scufundă în suprafeţe, fondul cuprinde partea din faţă şi arierplanul se răspîndeşte pe scenă. Nu mai este nici un singur strat care să astupe spaţiul: nu mai există ecran; şi în timp ce odată cu el se dizolvă şi ultimul refugiu al formei, se dizolvă în acelaşi timp şi zonele distincte — faţa, spatele, figura, marginea. Nimic altceva decît o suprafaţă nelimitată a cărei textură este plină de viziuni care se destramă în fire fără capăt.

Culoarea nu mai este ca o mănuşă care învelește mîna şi, luîndu-i forma, o ascunde, ci devine pielea însăşi; este suprafaţa întreagă care dă naştere unui fenomen indiscutabil: care nu ascunde nici pudoare, nici bun ascuns căci, fiind infinit, deci de nemăsurat, etalează un vizibil care cuprinde în aparenţa lui tot ceea ce ascunde sub ea — n-ar putea conţine mai mult întrucît este nemăsurabil şi infinit — şi dedesubturile n-ar putea fi nici ele decît absolut identice cu ceea ce se poate vedea. Fără etaj, deci fără etaj de jos; nimic înăuntru care să încline spre depreciere, cu atît mai mult spre respingerea vreunui lucru: iată fenomenul care acceptă totul şi arată totul, feno-



men care se reduce la o compoziţie direcţionată spre infinit şi care drenează tot ce există. Transport ingenuu ignorînd ceea ce înseamnă a tria, agitînd peste măsură ordinarul şi expunîndu-l; străluciri şi înnegurări, pulberi şi glorii, vînturi şi subsoluri, unele peste altele ca să formeze un ţesut asemenea întinderii înstelate: fără adîncime şi fără centru, acolo unde zone obscure şi zone luminoase ţes împreună un singur plan care formează totul.

Mai întîi el îşi făureşte planşe de bază în vederea combinaţiilor sale. Cum îşi începe lucrul se şi porneşte pe o aprigă vînătoare de amprente luate pe indiferent ce suprafaţă: zid, soluri, diverse obiecte fără discriminare. Se întîmplă totuşi ca matriţerul să-şi pregătească fenomenul după reţete vechi: presărarea plăcilor unse cu cerneală grasă litografică, cu prafuri, cu fire şi deşeuri, apoi aplicarea unor coli de hîrtie de report peste acestea. Uneori alte mijloace sînt chemate în ajutor, toate sugerate de sistemul litografic: nimic din ce-ar putea semăna a pensulă. Astfel se constituie un repertoriu de urzeli înscrise în piatră; se aliniază rînduri de matriţe, se adună o bogată antologie de pietre vii care poartă în ele scrieturi incolore, tot atît de tăcute ca materia primă şi de unde totuşi trebuie să emane prin amestec toate ţesuturile, toate rătăcirile lumii. Arhive elementare în care sînt păstrate scrieri din epoca de piatră sau de zinc: fişier de stele fără relief şi strălucire în care un proiectant al Totului şi-ar fi notat zi după zi stările sufleteşti, aşteptînd ziua în care l-ar cuprinde dorinţa să-şi creeze un univers din ele. Din aceste dorinţe, şi pe măsura desfăşurării lor, se conturează, abia distincte, apa, pămîntul şi vîntul, fenomene subterane, o întreagă geografie de şerpuiri în care se elaborează lungile cronici de elemente, corpuscul al veleităţilor incorporale ale materiei, ilimitatul codex al fenomenelor. Codex care nu aminteşte vreo cultură, manual care nu expune decît rudimente scrise

chiar cu mîna elementelor, registru de bîiguiri ale unei dezvoltări care se maturizează.

Hîrtia de report folosită pentru amprente: fuge din mîini gata mereu să se pleoștească; veșnic pe cale să se lase peste ce-i stă în cale, cît mai lipsită de calități de geometru, ea seamănă mai degrabă a cîrpă muiată. Temperamentul ei este atît de moale încît s-ar putea zice că nu are deloc. Forma culeasă de o ființă cu o astfel de inconsistență nu comportă — în principiu — nici cea mai mică deformație. Și în același timp, fenomenul se pomenește înzestrat cu agilitatea sa cea mai completă. În imagine lucrurile se petrec în definitiv ca și cum intervenția n-ar fi avut niciodată loc — ca și cum s-ar fi limitat să copieze direct aparența din cutele și tainițele sale cele mai ascunse, fără să o schimbe deloc. Și în plus cerneala litografică este făcută tocmai ca să sublinieze astfel de predispoziții. Ea nu este o cerneală din acelea subtile și care se evaporează repede, cu caracter oarecum abstract, așa cum sînt ale noastre. Din contra, are un aspect moale, ca al unei substanțe grase, ducîndu-te cu gîndul mai degrabă la un fel de miere care s-ar lipi de cel mai mic grăunte de fenomen. Hîrtia de report și cerneala litografică au deci amîndouă caracteristici necesare pentru mulaje.

Ținînd seama de această fidelitate perfectă, chiar opera cedează scena fenomenului, căreia i se mai adaugă și extrema rapiditate în obținerea imaginii. Doar cît se apasă și apare totul; o plasă infinită se ivește fără ajutorul vreunui gest care ar putea trece drept artistic. Nici desen, nici penel, nimic prin intermediul căruia s-ar putea strecura cea mai măruntă fărîmă de tradiție, vreo urmă de estetică. În ce privește gesturile, nu sînt decît cele ale muncii de imprimare: ungerea cu cerneală, presiuni și manipulări, acel du-te-vino din jurul presei — tensiuni intense, bineînțeles, dar ca și absente: căutînd să se ascundă în spatele presei și a amprentelor instantanee ale texturii.



Desene ilimitate, mulțimi de foieli, colonizări atît de vaste încît o lume întreagă se conturează acolo ca prin farmec în timpul atît de scurt al unei simple aplicări. O mai totală absență a pictorului nici că s-ar putea visa.

*La rădăcina producerilor de imagini.* Rapiditatea intervenției este atît de mare, și această rapiditate atît de disproporționată cu infinitatea imaginii obținute, încît este de neconceput ca gîndul să fi avut timpul să stăpînească toată opera. La drept vorbind chiar, gîndul se pune în mod deliberat în imposibilitatea să știe ceea ce se va naște din munca sa. El se cufundă în ceea ce îl depășește, în ceea ce premerge: în momentul nașterii lucrurilor, a apariției lor, înainte de a le poseda. Tot ceea ce el este în măsură să afirme este că ceea ce va izbucni din munca sa va fi nelimitat, excesiv. Pictorul, deplasat: în loc să așeze în forme, se preocupă s-o ia înainte gîndului ținut în frîu și se întoarce la izvoarele producției. El este prezent numai atît cît trebuie ca să oblige neprevăzutul, neatenția să acționeze fără el: oarecum înaintea făuritorului.

Continente nemărginite, spații nelimitate... totul prezent aici într-o clipită: ca și cum pictorul nu ar avea nici o contribuție. Ființa lui este dizolvată. Simplu gînd absent, mai mult chiar: gîndire golită de gînduri, întrucît lasă lucrurile în voia lor; gînd plecat din sine. Nimic altceva decît un gînd ireal, plutind într-o lume impalpabilă, și cel mai straniu lucru este faptul că această gîndire imaterială este chiar aceea a materiei. În străfulgerarea unei clipe, el personal n-a contribuit cu nimic. Totul a ieșit din materie — totul: materie și gîndire în același timp. În această producție fulgerătoare, care devansează actorul, textura este totul, ca și cum materia și gîndirea n-ar face decît un singur tot. Și pentru că răspîndește totul cu un singur gest, materia începe să zgîndăre corzile unui registru ciudat, alunecos: undeva între natură și imagine.

Interceptate în însuși elanul sosirii lor, înainte de orice acțiune privind gîndirea — atunci cînd gîndul reușește oarecum să ajungă viteza gîndirii — fenomenele lasă să se întrevadă alte distribuiri decît acelea care orînduiesc înlănțuirile lucrurilor, substituind algebrei clasice a conceptelor un soi de logică a înmulțirii, a nemăsurării și a nestăpînirii.

În mijlocul afluențelor unde se țes toate poveștile, acest desfrîu dănțuitor în care se nasc toate lucrările, surprinse brut și pe viu, izvor nesecat, abundentă irupție de excese, iau naștere, diversificîndu-se, înmulțindu-se, foieli în foieli, toate țesuturi de ființe, deci toate fenomene.

Serbări ale pămînturilor, austerități ale prafului, mărunte accidente și mutație; dărăpănarea zidului, granulații de lumini. Fabulații ale șoselei și ale botanicii; lux și fantasme ale dedesubturilor. Mișcări nesituate, o întreagă gamă de frămîntări, de pulsări fără ancorări: stagnare, irupere, nerăbdare, ușurare, fărîmițare, inervație, trezire, așteptare, zbîrlire, dormitare, dezvoltare. Apoi apa și regiunile sale de jos, zbaterile sale, fluctuațiile și încrețirile suprafeței sale. În altă parte, vîntul și antilopa, sîngele și umbra, pielea și torentul, ceața și vidul, stînca și focul, nisipul și textul, spuma și masca.

Toate planșele acestui repertoriu se pretează la nenumărate folosințe: ele pot, la alegere, să fie imprimate așa cum sînt, în negru; pot fi suprapuse altora și, în acest caz, să fie trase în negru sau în culori; sau decupate și asamblate. Ele formează ca un fel de lexic de bază al unui limbaj fără semnificație, cu nenumărate posibilități de combinații din care ar putea să iasă, fără deosebire, toate nuanțele informului, toate soiurile de scrieri continue, toate urzelile neterminate. Acumulînd matrițe cu sutele, pictorul își face un catalog de hărți și de embrioane, de priveliști



creînd o lume a cărei scenă se elaborează pe rînd, în hazardul întîlnirilor — materia inventîndu-și țesuturile.

Fragmente paradoxale deoarece sînt stranii bucăți fără început sau sfîrșit. Partida s-a terminat: adică în loc să fie o idee discretă, a devenit de aici înainte un joc.

*Fenomenele* ar fi trebuit să servească drept materiale pentru făcut asamblări, personaje. Două sute șaptezeci și două de litografii în negru, nouăzeci de planșe în culori: acestea sînt *Fenomenele*.
Litografii obținute prin report de asamblări: șaisprezece.

## AI CULES BARBA BĂRBILOR (1959)

Mai 1959. Să evadeze din zonele îmbelșugate, din țărîne și subsoluri. Să se sustragă rigorilor absenței. Să vadă dacă n-a venit cumva vremea unei scrieri derutante care să scape diviziunilor clasice ale ființei, alternanțelor gestului; în care cei doi poli — finitul și infinitul, formă și înmulțire — ar străluci împreună.

Urmează bizare figuri bărboase ca niște duhuri ale pămîntului, clăi monolitice uriașe, cîmpii texturologice cu unul sau celălalt dintre ochi, piatră-nas și ceva ce-ar aduce a gură — uneori chiar nimic din toate acestea. Deci spirite de origine îndoielnică, cu aspecte interlope, visînd la o lume de atomi și țesături umane totodată.

Toate tehnicile mai întîi încercate în trecere sînt folosite, ca și recapitulate într-un fel; gama completă a metodelor supuse probelor de cîțiva ani se pomenește deodată expusă, adunată la un loc, dînd impresia că *Bărbile* ar angaja o operație vizînd să adune în jurul unei teme unice diversele procedee împrăștiate pe drum.

Cîteva mici desene.

Asamblări din bucăți desenate pe hîrtie, cu tuș — covor de mușchi, crețuri de mucegai, coșcoveală de dărăpănături, plante bogate, șiroaie pline de uitături brute.

Unele dintre ele au adăugiri, îndreptări făcute cu penița.

Un desen cu penița, mărunt ca o pînză, pe care sute de păianjeni ar fi țesut-o *dantelat* lucrînd la nimereală.

Asamblări de amprente făcute din ulei pe hîrtie — personaje rătăcite, cu instinct topografic, înclinații nefaste, părul halucinant și desfășurarea buboasă.

Și de asemenea tablouri.

Dacă toate pînzele — dintre care majoritatea făcute dintr-o singură bucată, numai două dintre ele alcătuite din asamblări — au în comun faptul că sînt pictate cu ajutorul unor glasiuri foarte transparente întinse pe fonduri date în prealabil cu vopsea albă de lac, se deosebesc între ele după modul în care a fost tratată suprafața. Pentru a aduce mișcare în partea care înconjoară figura, el procedează de obicei prin tamponare și aplicarea de foi de hîrtie pe pictura proaspătă. Cît privește barba propriu-zisă, se întîmplă să fie făcută în maniera unei *Texturologii*; sau să rezulte dintr-un amestec de vopsele incompatibile care desenează un țesut de riduri și de nervuri, uneori supraîncărcate pe alocuri cu pete fine texturologice provocînd o forfotă care le face să fie cuprinse de învolburări. Mai multe dintre aceste încîlceli de peri, lucrate în plus și cu penița, prezintă rețele de zgîrieri care lasă în ulei incizii fine albe de parcă i s-ar fi suprapus desenului stratul de culoare; sau se mai întîmplă ca ele să se gătească cu fire negre fine realizate cu o pensulă mică, care adaugă dantelării cu totul asemănătoare trăsăturilor fine complexe cu care unele din asamblajele de amprente au fost supraîncărcate. Și chiar una dintre bărbi, mai puțin supraveghetă decît vecinele ei, năpădește întreaga



pînză pînă la punctul de a-i acoperi capul integral și care dispare într-o abundență de mlădițe: așa încît, orice accesorii dispărînd, rămîne barba goală în esența ei. Nimic altceva decît o coamă fără ochi, nici nas, de sute de mii de ori jupuită de mici zgîrieturi curbe.

Asamblări făcute cu amprente de guașe.

Unul dintre personaje folosește staniol șifonat ca să figureze barba — mineral pe deasupra lichid; și așa se face că mai tîrziu va avea dreptul la rangul de precursor.

Este mai degrabă mlădiță care se înmulțește la infinit decît barbă adevărată, este seva unei culturi care secretă, în voia vînturilor, ființe cu dispoziții sufletești variate. Oarecum asemenea cu ceea ce sînt *Fenomenele*: o producție abundentă din care ia naștere un răboj al tuturor bărbilor posibile, tratate așa cum ar fi tratate elementele vreunei mari cosmogonii. Barbă; nu există decît barbă născocitoare, care se împopoțonează cu orice cap pe care dorește să-l scoată în evidență.

Îi place să manipuleze deșeuri și dedesubturi întunecate ca să le stîrnească împotriva valorilor luminoase, și barba face tocmai parte dintre aceste zone joase din care umbra nu pleacă niciodată: tuíe, mărăcinișuri, bogății uniforme ale căror părți ascunse sînt egale cu cele aparente. Simbol logic încarnînd nenumăratul, creșterea prolifică, excesivul și tulburarea.

Povestea pe care o țese este următoarea: gîndirea emană dintr-o creștere luxuriantă, încîlcită la nesfîrșit și în ea omul este născut călător. Că pe măsură ce trece timpul, el devine din ce în ce mai mult urzeală a scriiturilor amestecate, și din ce în ce mai puțin ceea ce credea să fie propriile sale trăsături — liniile obrazului său. Că, drumul prelungindu-se, el ia culorile lumii, devenind un biet semn precar în trupul unui imens

 țesut. Și că această mișcare de metamorfoză,

care nu se relevă decît la bătrîni, este calea noastră a tuturora.

Mese ale alchimiştilor pe care discipolii lui Heraclit schimbă focul în apă, pămîntul în nebuloasă; oale în care dansează fiertura cea mare a umorilor primordiale. Şi purtătorul acestor receptacole stufoase, fiind scena unei astfel de agitaţii, se pomeneşte populat de forţele lor: curs al curgerii obîrşiilor, cutremur al cutremurului nopţilor, arsură a trăsnetului care despică.

Capul este prea realist, prea apropiat de trăsăturile obişnuite ale obrazului. Cît priveşte barba care dă humusul său ansamblului, este atît de apropiată de *Texturologii*, încît nici nu pare să fi ieşit din ele. Pentru a putea evada de pe sol, ar avea nevoie de un altfel de gest; cu toate că cel care desenează bogăţia aceea de păr se inspiră în mare măsură din linia reţelelor naturale. Pe de altă parte, totul se petrece de parcă o masă stoarsă din registrele informe ar veni să umple o formă născută dintr-un registru străin. Pictorul se află deci mai mult sau mai puţin situat tot în acelaşi punct: principiile opuse pe care gîndul le separă continuă să ducă existenţe distincte, să emane fiecare din zone diferite. Atunci cînd desenul se ocupă de figură, el trebuie să înceteze să fie texturograf şi să părăsească figura îndată ce trasează înfruntările informului.

Spaţiul este acolo, împărţit în două zone. Este aşa cum îşi propune — mai degrabă ar trebui spus: cum se impune — dintr-o dată, parcă aşa i-ar fi de felul lui să fie divizat, parcă gestul n-ar avea putere şi ar trebui să înceapă prin a se supune legilor acestei naturi — tocmai acelea care dirijează cultura.

Lecţia de şah este limpede. Proiectul de a părăsi pămîntul şi ţărînele este lăsat pe mai tîrziu. Trebuie să fie gata pentru o nouă întoarcere la obîrşii.



## ELEMENTE BOTANICE, MATERIOLOGII (1959–1960)

Să gîtuie orice dobîndire susceptibilă să jeneze inventivitatea şi gestul. Să înghită, să anuleze şarpanta vizibilului. Să se nimicească, să nu permită subzistenţa vreunei urme care să amintească apartenenţa pictorului la lumea culturii. Să se desfacă de sine, de propria sa prezenţă. Să fie fără a fi nimic. Punctul extrem al refuzului, un gînd inocent.

O cale rămîne deschisă: să suscite materia prin mijloace neculturale sau neadmise ca atare — deci fără mijloacele materiei însăşi. O mai completă estompare a persoanei sale nu i-ar putea veni decît de la materialul brut, de la material aşa cum este el, cu aspectul cel mai grosolan. Surplusul de ajutor pe care-l aşteaptă, doar materia în goliciunea ei mai poate să i-l dea. Numai pe ea mai poate conta ca să-şi detroneze fiinţa arătîndu-se cît mai puţin posibil — adică astăzi: repudiind pînza şi foaia netedă.

August 1959. *Elemente botanice.* Îi vine ideea să se folosească de vegetale uscate ca de nişte foi de hîrtie: le decupează. Îmbucînd apoi bucăţile, le prinde pe un fond rigid. Frunzele plantelor sînt nişte logografii subtile, cu o scriere nervoasă şi ramificată la nesfîrşit, sumbră şi foarte inventivă: ansamblul are efectul unei *Topografii*, cam plisată, totuşi. Din august şi pînă în decembrie, urmează o serie de mici tablouri făcute din elemente lipite pe foi de hîrtie.

Uscată şi adăugată altora, frunza devine echivalentul întinderilor împădurite: reţea întunecată de vene, labirint de galerii subconştiente, cam tragică deoarece este un fel de crepuscul etern. Slăvite prin însăşi grija botanicii, şi expuse pe o suprafaţă atît de strîmtă şi de derizorie, pădurile dezertează zonele vizibile ale peisajului

pentru a cuprinde pe cele ale urzelilor volatile. Nu mai sînt una din zonele spațiului ci una din umorile sale, mai degrabă un mod al gîndirii.

Cu timpul, nesăbuințele vegetalului capătă importanță și formele dispar, în timp ce peisajul începe să arate a zid mucegăit, a tinichea ruginită, a pămînt bolovănos și găunos, ca și cînd în culoare s-ar fi însinuat terebentina — simplu covor fără relief, cu sistemul nervos desenat la suprafață ca o rețea: înșiruiri de suluri mici și valuri de împletituri. Uneori aspectul frunzelor se schimbă la contactul cu lipiciul părînd niște mase plastice sau staniol șifonat. Din păduri, peisajele se ascund în lemn copiindu-i sinuozitățile și contururile geometriei sale lemnoase.

Toate subiectele urmează aceeași cale: figurile de asemenea. Ființe ieșite din sufletul copacilor — duhuri ale scoarței, ale frunzelor uscate. Duhuri fără clorofilă, golite de ceea ce dă copacului sîngele și realitatea sa: spirite ale frunzei uscate, ale frunzei ireale, ale frunzei turtite și smulse spațiului ei de viață.

Cum să te mai poți îndoi că materia este pe cale să ia cu sine ultimele reziduuri de formă, orice urmă de piese și *elemente* și că, în consecință, odată cu ele, seria întreagă se pregătește să dispară? Instalîndu-se puțin cîte puțin pe fonduri de pastă inegală, și saturîndu-se de energice suluri mici, personajele își pregătesc ființa să se dizolve în prelingeri de materii.

Septembrie 1959. În timp ce frunzele se usucă, el pictează uneori cîte un tablou. Astfel încep să se contureze *Personaje sumar întruchipate* — tablouri făcute din transparențe pe fonduri în prealabil date cu vopsea albă de lac. Creaturile care se nasc acolo sînt alunecoase și fluide. Sufletele lor, masive și inconstante, se răspîndesc, și pe contururile lor cresc tumori care le trag spre in-



form, străduindu-se parcă cu tot dinadinsul să se alăture ghidușiilor materiei — proptite în genul unor pietre delincvescente, năpădite parcă de fluturi, de cutremurări, de pămînt și apă. Fantome de mare condensare dar de constituție fragilă. Întreg portretul pictorului în definitiv.

Octombrie-decembrie 1959. Un alai întreg de statui se întorc, în această perioadă de materii brute, să se inspire din *Mici statui ale vieții precare*. Unele sînt alcătuite din resturi naturale adunate de pe plajă: bucăți de lemn rostogolite de apă, azvîrlite de furtună pe galeți. Cresc mai ales statui făcute din mucava colorată cu cerneală, apoi lipită și adunată la un loc cu un clei special, pentru ca după ce a fost frămîntată întreaga masă, să fie de cele mai multe ori vopsită din nou cu ulei. Capete cu fruntea îngustă, cu ochii foarte holbați, tinzînd dincolo de ce se poate vedea, pîndind zgomote fără noimă. Figuri care se străduiesc din plin să treacă neobservate, atente să înșele atenția și să nu piardă nimic din ceea ce scapă atenției. Din cap nu mai rămîne decît o sclipire tremurătoare gata să dispară în materie.

Decembrie 1959. Primele *Materiologii*. Toate vestigiile de forme se șterg dintr-o dată în fața unor cîmpuri nelimitate de exultare mută, în fața unor profuziuni de clocote și rostogoliri.

Începe o eră în care nu mai există decît exaltarea naturii lucrurilor, potop de osanale aduse materiei, sau mai mult: ode în care materia însăși, acaparînd logosul, începe un lung discurs al cărui unic subiect este chiar ea. Excluzînd totul în afară de materie, crescînd în această zonă aridă și fără concepte, fac descoperirea opulenței extreme în care trupul și privirea sucombă în beția excesivă a unei lumi nebune. Ce altceva să mai aștepți ca să înlături jaloanele, să tulburi starea spațiilor, să destrami toate jocurile închegate?

Ele se nasc din confluența a două serii: pe de o parte emană din *Statui* și, pe de alta, apar direct pe urmele recentelor *Elemente botanice*. Printre altele, acestea din urmă sînt produsul unei contopiri dintre *Topografii*, amprente de vegetale și mînuirea pastelor dense. Și *Statuile*, în ce le privește pe ele, vor căuta inspirația în amprentele dantelate — și deci în *Texturologii* — ca și în *Statui ale vieții precare* și pe lîngă toate astea mai țîrîie și vagi miasme de-ale *Bărbilor*. Astfel și atît de perfect, încît atunci cînd *Statuile* și *Elementele botanice* se eclipsează din fața *Materiologiilor*, acestea, în umbră, reiau și înghesuie în ele o mulțime de inspirații vechi, amestecînd acrobații spirituale trecute, vechi drumuri din care nu mai rămîn decît urme șterse, neprecise din cauza atîtor întretăieri, renegate și iarăși înlăturate. Este însuși firul născocirii: toate aceste fire se înlănțuie, se pierd în urzeli, revin sub alte aparențe, apoi se înfundă și se continuă în alte semne, care de fiecare dată sînt ca o ocolire a celor care trec, începute nicăieri și neluînd vreodată sfîrșit. Atunci cînd se stinge o serie, urmele ei se duc aiurea sau se amestecă cu altele. Mai mult, ea nu se descompune decît pentru că a și început să devieze din drumul său acordîndu-și noi materiale și noi tehnici care, opunînd rezistență neprevăzută gestului, fac să-i rețîșnească acțiunile și o obligă să-și făurească noi căi în pămînturi inexplorate. În țesătura creației, fiecare fir, pe măsură ce înaintează, se străduiește neîncetat să se îndepărteze de propriul drum și, derivînd fără încetare, formează un fel de buclă în care, întorcîndu-se, se strecoară și se cufundă — plonjînd astfel în sine — ca să amorseze o nouă buclă, opera întreagă avînd aspectul unei serii de astfel de bucle nesigure și stîngace care se înlănțuie fără alt sprijin decît lanțul incert al precedentelor. Din spusele acestea se degajează deci ceea ce este sfîrșitul și dispariția unei serii de lucrări: un punct de strangulare — un nod — tras de un fir de gînd care, dornic să scape



stagnării, se deturnează de la sine, se întoarce împotriva sa însuși, trece în propria sa buclă și o înnoadă; înnodînd-o, își adună trecutul, îl lasă acolo, se îndepărtează și pleacă — la drept vorbind *s-a și* îndepărtat, căci bucla nu s-a strîns decît pentru că el sărise deja și amorsase un alt curs. Astfel, adăugîndu-se noduri la noduri și, înmulțindu-se, se tricotează întinderea, se împletește logosul unei creații. Și de la o etapă la alta, intensitatea rupturii variază: uneori este mișcarea prin care o serie se îndepărtează de cea precedentă care se opune factorilor ei de continuitate, alteori, din contră, accentul se pune pe ceea ce trece dintr-o suită în alta mai mult decît pe deosebirile dintre ele.

*Materiologiile* se împart în două grupe: una este constituită din tablouri făcute din hîrtie de staniol, în timp ce cealaltă este compusă din picturi din mucava. Primele, recurgînd la asamblări, sînt formate din elemente de hîrtie-staniol (sau hîrtie aurită) șifonată. Bucățile puse laolaltă sînt tratate una cîte una, bulbucate cu degetele, apoi astupate pe dos cu ajutorul unui lipici pe bază de vinilin al cărui rol este să plastifieze umflăturile și amprentele; apoi li se dă o patină cu ajutorul uleiului (negru sau în orice caz închis la culoare) și sînt asamblate în cele din urmă pe panouri de izorel.

În ce privește seria a doua de tablouri — mult mai numeroase — sînt formate din straturi groase de mucava, straturi colorate în adîncime și aplicate de obicei pe plăci de izorel.

Această etalare de forțe constituite din mucava care celebrează ardorile brute ale ființei, găzduiesc în substanța lor materiale eteroclite care le dau o linie cît mai naturalistă. Dans de gîndire aprigă vrea? Seamănă nisipuri diverse. Aspiră să aducă la iveală pietriș, pietre, spărturi? Aruncă

pumni de boabe de mică (numite vermiculite) — pe care le-a vopsit și le-a aranjat după culori. Dorește să manipuleze lava, apoi cu un simplu gest să schimbe lichidul în solid? Mierea în sticlă? Varsă atunci un șuvoi de poliester pe covorul lui de mase plastice și mucava: și acesta se întărește imediat, se transformă în ciment, și prinde în el în același timp tot ce a fost împrăștiat peste el — pulberi, grăunțe, pietre și, odată cu ele, spiritul cuprins de viteza unei astfel de concrețiuni, și surprins de a-și descoperi puteri atît de magice.

În timpul acestor îndeletniciri, operatorul jubilează căci aici insolitul, care mărește încîntarea, constă din aceea că ele suscită aparențe naturaliste, facsimiluri de natură, la drept vorbind aparențe mai adevărate decît natura însăși, deși ele nu recurg decît la metodele cele mai puțin naturale. Și prin aceasta ele au contingențe cu alchimia. Spre deosebire de ingredientele din *Portrete* și *Mirobolus*, cele folosite aici sînt artificiale, arhiartificiale — pentru a zice lucrurilor pe nume, sînt sintetice — special apretate de pictor și toate pictate. Ele imită pietrele la perfecție, pămîntul, substanțele naturale, și nu este nici una care să nu fie în întregime factice sau să nu fi fost obiectul unor transformări chimice. Secretele străpunse de proliferări sălbatice — sau aproape așa, deoarece alambicatorul reușește de acum să creeze natura, să producă natura, să i se substituie, s-o concureze; mai mult încă: înlocuind-o, devine el însuși putere de a da naștere la natural, *este* însăși materia și capriciile ei. Saltul a fost făcut. Gîndul nu mai este *contra* naturii: *este* natură și natura este gîndire.

Sărbători ale subsolurilor, ale pămînturilor frămîntate, bătute, malaxate, avînturi grăbite. Sărbători pentru a sărbători nu numai materia dar și coloratiile sale. Tonuri pentru diminețile



naturii cînd totul este trezire, cînd caracterele sînt calde încă, pămîntul întunecat și schimbător, mineralul înfierbîntat, și gîndirea în straniile nerăbdări. Culorile se topesc în spațiu: nici ele nu sînt decît texturi. Nuanțe subtile atît de schimbătoare pe cît de insesizabile; monotone, nenumărate; lipsite de părțile discrete și totodată pline de contrarietăți, de vibrații; revărsare de forțe în afara canalelor geometriei. Ele amestecă pretutindeni continuitatea cu discontinuitatea: înrudirile extreme și opozițiile punct cu punct. La drept vorbind, nu este nici un loc acolo pentru punct, căci acela, oricare ar fi el, pe care s-ar hotărî cineva să-l fixeze, se pierde pe loc în masa curenților. Nu-i punct, nu-i nici centru. Iată deci tabloul: lipsit de centru, amestecînd punctele de vedere, se înecă în ele înainte chiar de a se naște și indivizibil se schimbă toate împreună sau forțele care se înfruntă sînt atît de dense, atît de strînse, încît discontinuitatea se dizolvă acolo fără să-și mai tragă sufletul.

Cele mai tenebroase incandescențe sînt hîrtiile de staniol patinate de sucuri negre sau maronii. Sînt și cele mai artificiale, deci cele mai himerice; cîmpurile de aluminiu nu apar deloc în ogoarele noastre și sînt mai degrabă dosuri ieșite din argintul viu care strălucește în străfundul marginilor extreme decît locuri de promenadă. Spații de înmulțire în care gesturile elementare se pregătesc să ia pămîntului focul care mai sălășluiește acolo, să disocieze obscurul de strălucitor, să separe conceptele primordiale. Spații de stimulare pentru gîndurile care coboară în magmă.

Cei mai adesea, totuși, au dispoziții mai veridice. În acest caz, ele preferă mucavaua staniolului. Și pe loc iau aerul unor țărîne autentice. Pămînturi grele, harnice sau agile și alegre, lucrate direct cu mîna și păstrînd o mulțime de urme de degete. Unele dintre aceste priveliști tencuite sînt împărțite în zone neprecise, mărun-

ţite în parcele grosolane între care şerpuiesc diverse feluri de surpături.

Toate planuri dispărute. Urme de degete şi frămîntări, vagi fluxuri — Forţa în starea sa cea mai elementară. Dar acest registru neînsemnat, ce ar trebui să fie ca umbra unei răsuflări, întratît trece drept absenţă încît dobîndeşte un fel de existenţă excesivă şi aproape de nesuportat în care măsura dispare. Gradul infim al fiinţei este şi cel mai aprig: o succesiune puternică de curenţi fără noimă, sparţi, trecînd toate măsurile, pretutindeni zăgăzuiţi. Mergînd spre infinit, neîncetat contrazişi, dar fără să fie opriţi undeva: iţe de deviaţii, de abateri. Abolind punctul de oprire, anulează orice punct de reper şi deci şi începutul, sfîrşitul. Suscită doar încîlceala firelor neîncetat deplasate, fără ieşire, lipsite de jaloane care şi aşa ar fi fost îndată zdruncinate şi clătinate.

Ca şi cum pictorul ar fi reuşit să dejoace convenţiile legate de plan. Limbaj dobîndit, mod de gîndire învăţat, toate tradiţiile legate de actul de a picta: neutralizate. Pictorul în calitatea sa de pictor de cultură, dizolvat. Nimic care să mai amintească — cel puţin *în mod vizibil* — ceea ce se numeşte pictură, şi nimeni care să răspundă semnalmentelor de pictor. Deci s-a zis cu pictorul.

Grandioase ode *Pămîntului*, invocări a căror fervoare pare în acelaşi timp şi liturghie şi imprecaţii. Şi crescînd extazul, creşte cu el şi austeritatea. Într-o asemenea măsură, încît sfîrşesc să nu se mai deosebească de ţărînele reale. Simple bucăţi de pămînt decupate în solul însuşi, şi apoi încadrate şi agăţate pe perete fără cel mai mic retuş.

E vremea să contenească beţia. Şi-a pierdut slujitorul pe cărările vrăjilor. Împins la exces de zelul său, prins în propriul său joc de ascet, s-a lăsat cuprins de pasiunea de a reconstitui



soluri văzute de sus, de a reproduce suprafeţe identice cu cele ale drumurilor adevărate: devenind locul unui cult, nu se mai stăpîneşte. Ameţeala absenţei merge atît de departe încît cere unui zidar din Vence să-i taie bucăţi de macadam din şosea — adevărate felii de realitate. Calea, extremă, nu este foarte salutară: căci îl sorteşte pe actor dispariţiei. Obsedat de extaz, copleşit de dorinţa arzătoare să imite natura, să dispară în ea. Stăpînit de o dorinţă ucigaşă.

Rămîne de văzut dacă n-a forţat oarecum — cu bună-ştiinţă poate — beţia. N-ar fi imposibil ca o bună parte din această tendinţă spre dispariţie să fie prefăcută, să facă parte, fără ca el să se gîndească la aceasta, din regulile metodei.

Octombrie 1960—ianuarie 1961. Ca de obicei, el îşi verifică gestul. O serie de desene în tuş inspirate din *Materiologii*. Botezate *Spaţii şi privelişti*. Cu aceste desene se termină *Materiologiile* şi cu ele lucrările de texturi.

Se sfîrşesc, dar nu înainte ca să-şi fi oferit şi cîteva note muzicale (înregistrate pe benzi şi transpuse apoi pe discuri) în care cazane şi cimpoaie, fagoturi şi ghitare se suprapun, se încîlcesc, împletesc o fiertură cacofonică, apoi se desfac şi recompun, în valul izbucnirii lor, o plasă pîrîitoare de o textură analoagă cu cea a zăpăcelilor din aceşti ultimi ani.

## Capitolul IV

# A DESFACE ŞI A FACE

Iată deci sfîrşită perioada ţărînelor. În cursul experienţelor şi aplicării lor în practică, jocurile materiei au cîştigat totul. Între degetele pictorului totul s-a pomenit schimbat într-un echivalent al materialului: frămîntat şi siluit, ciopîrţit şi presat, strivit şi siluit, scindat şi apoi adunat. Şi tot astfel şi cu culoarea: mai întîi nămol curat bun de frămîntat, în care lumea, scăldîndu-se, se dezbară de formele sale; apoi substanţă ale căror acţiuni şi munci interne dau naştere unui univers de forţe care îşi are legile sale imprevizibile: sau îngrămădiri de strate care lasă nedefinit ceea ce din dedesubturile sale un gest incisiv, străpungîndu-l şi spărgîndu-l, va aduce la lumină; sau iţe incontrolabile de picături azvîrlite în zvîcniri repezi. Tot astfel şi cu hîrtia şi cerneala, din seria *Amprente*. Foaia, presată pe suprafeţele banale ale lucrurilor, este folosită pentru a culege impresiile vagi ale texturilor; după care aparenţa se formează prin asamblarea bucăţilor fără importanţă tăiate la întîmplare din ţesuturi informe, astfel încît, redusă la un asemenea joc al bucăţelelor, foaia dată cu cerneală devine un fel de materie primă emanînd din hazard, nedefinită, deci lipsită de scop şi bună pentru orice, şi pe care mîna o amestecă, o mărunţeşte, o maltratează şi o regrupează în



voia conjuncturilor fortuite, aşa după cum vin şi după cum se fac lucrurile. Tot astfel şi cu pînza care, spoită, tamponată la întîmplare, tăiată apoi bucăţi prin înlănţuirea unor gesturi fără premeditare, apoi iar combinată, prinsă în ace şi lipită, sfîrşeşte prin a modela seria *Tablouri de asamblări*, *Topografii* şi alte picturi tot mai umile, cu dăruiri tot mai multe. La fel se întîmplă şi cu litografia care, eliberîndu-se, asociindu-se, aderînd la fenomene, adaptîndu-se lor, reuşeşte şi ea să se substituie înseşi mişcărilor suprafeţei proliferante, materiilor care îşi secretă structura şi jocurilor forţelor lor. Pînă cînd materia însăşi, rupînd convenţiile şi năvălind, ca să spunem aşa, în stare brută, ajunge să-şi răspîndească bogăţiile brute şi acoperă totul cu prelingerile ei, ocupînd sau mai degrabă copleşind aparenţa întreagă. Nu numai că figurile au fost lucrate în aşa fel încît, degradîndu-se sub puterea izbucnirilor şi a curenţilor ilimitaţi, ele devin puţin cîte puţin accesoriul şi ca un fel de accident al acestora din urmă, dar materia şi-a însuşit în mod direct logosul printr-o violenţă supremă, supunîndu-l fără rezervă legilor îmbulzelilor sale, a propăşirilor sale — năvălind, forţînd, cîştigînd totul pas cu pas, sfărîmînd şi anulînd obiceiurile stabilite, punînd mîna pe spaţiu şi supunîndu-l poftelor sale pînă la a deveni manifestaţia sa unică. Totul se petrece de parcă universul, readus la obîrşiile sale, şi-ar fi regăsit în sfîrşit puritatea. Totul poate să reînceapă.

Cu atît mai mult cu cît pe măsură ce s-ar prăvăli cerul, pămîntul şi toate locurile de percepţie, şi pictorul ar fi pe cale să se afunde în învălmăşeala informului, dizolvîndu-se odată cu toate celelalte; n-ar mai rămîne din el nici o urmă; şi dacă totuşi ar vrea să mai renască, atunci este *obligat* să-şi ia rămas bun de la materie. Şi în felul acesta nu numai că totul *poate* dar *trebuie* să reînceapă.

Nelimitatul şi-a dat în vileag resursele, şi-a dezlegat toate energiile. Se anunţă mutaţii;

de aici înainte lucrurile vor lua altă întorsătură. Neînsemnatul geolog cu lupă ajunge la sfîrșitul cercetărilor sale pe care le-a început în decembrie 1950 fără să știe atunci prea bine încotro îl vor conduce. Pentru el a bătut ceasul să desprindă concluziile și învățăturile înainte de a schimba mantia de idolatru al țărînei pentru aceea de filozof rătăcitor. Și chiar în clipa în care era gata să-și dea seama cum stau lucrurile, se și pomenește înlănțuit de o serie de dezbateri delicate și — atît de exagerate — care pînă la urmă par că merg în aceeași direcție. Nu mai are nicăieri un punct de sprijin, orice suport dispare. Poate că există un mijloc să cadă la vreo înțelegere, mai mult chiar: să profite în așa măsură încît să facă din aceasta însăși substanța picturii. Cu toate acestea descumpănirea sălășluiește acolo. Pînă de curînd, în ciuda prăbușirilor semănate în drum, solul, țărîna-mamă, a rezistat și a continuat să-i poarte pașii. Acum și această din urmă bază se dărîmă. Deci nu mai este sol; nimic decît vidul. Și un pictor care aleargă după sine însuși.

Lucrările sale nu sînt decît o nesfîrșită căutare a Sfîntului Pocal. În ziua în care și-a pus în cap să picteze, s-a pornit necondiționat în goana după artă, fără să-și dea seama că arta se învîrtește în jurul unui loc înșelător, un fel de miraj, și că existența ei ține de un mit: *creația*; și că pictorul nu poate avea decît un singur ogor, unul dintre cele mai instabile, pentru că pare insesizabil dar de care depinde viața sa: creația, întoarcerea la ființa lucrurilor, care-l sortește să obțină din gestul său nașterea vizibilului, să croiască ieșiri care nu sînt de-a pururi decît începuturi. A voi să creezi, a voi să pleci în căutarea unui gest neaservit, nu sînt decît unul și același lucru; a crea, a emite o trăsătură care să nu subscrie nici unei legi în vigoare — nici a lucrurilor și nici a cuvintelor. Toată cheia problemei se află aici. O ființă cultivată, obsedată de dorul unui cuvînt în același timp intrigant și cum nu se poate mai cultural: *creația* este parcă împinsă să facă o operă neculturală; încolțit



paradoxal de cultura însăși s-o aboleasca, să se dezbare de ceea ce a stat la baza formării sale, să-și degajeze mîinile, trăsătura, de puterea care le stăpînește și care le-a format. Iată actorul înzestrat dintr-o dată cu un destin aparte: chemat să fie tărîmul acela zbuciumat în care cultura își hrănește și-și cerne visele de reînnoire, deci de sinucidere.

Să facă ceva rău, un gest jignitor, tranșant, ceva care să nu respecte nimic din ceea ce este dobîndit. În afara legii și a liniei. Nu orice gest, un gest de pictură. Și, prin aceasta, spiritul său de revoltă care, ridicat împotriva tuturor în general, era cît pe-aci să se împotmolească într-o luptă cu umbrele sau să se piardă în dezordine, are acum un subiect de care să se agațe: pictura așa cum este ea descrisă și cum este transmisă, părerea pe care și-a spus-o tradiția despre ea și pe care colectivitatea și limbajul nu încetează s-o vehiculeze. Trebuie să destrame, să dezgolească țesutul de decizii tacite sau inconștiente, de elemente obscure, neobservate, care de la origine s-au încurcat în concepția imaginii și a confecționării ei și pe care se sprijină tot ceea ce gîndim noi despre pictură; mai cu seamă, să încalce punctele de vedere care n-au încetat să existe despre actul de a picta, exprimate în cuvinte, care, în uzajul lor cel mai candid, se găsesc înrădăcinate în însăși inima ființei sale în așa măsură încît însuși gestul pictorului este plămădit din ele fără să știe și fără voia lui. Ansamblul țelurilor sale a fost atins cu seria *Materiologii*. Toate ideile primite de-a gata privind pictura au fost plasate acolo și dizolvate; ultima legătură cu convențiile s-a rupt. Disciplinele admise: busculate; însemnele după care pictorul se recunoaște a fi pictor: batjocorite; practicile cele mai evidente, toate reperele universului său, noțiunile cele mai consacrate: denunțate una cîte una, falsificate, neutralizate. A încetat să mai fie ceea ce în mod normal se numește pictor — sau cel puțin așa se cuvenea. Dezbărîndu-se de toate caracteristicile sale, ar trebui să fie pentru cultură

un pictor absent, un neant de pictor, adică nimic. Și totuși. Ar părea prematur să se pretindă că n-ar mai fi altceva decît amintirea unui pictor, că și-ar fi schimbat condiția, că ar fi pierdut pentru pictură, distrus ca pictor, căci ar fi un mort mult prea viguros. Iată deci cultura în culpă pentru prima oară, cu atît mai sfidată cu cît ca să ajungă aici a fost necesar să orbecăiască, să înfrunte pericole, să treacă la un pas de prăpăstii, să urmeze un traseu plin de liane întunecate și de încîlceli răsucite; relaxîndu-se tensiunea prea îndelungată, rîsul se schimbă în sarcasm. Și de altfel aceasta nu este singura dezmințire adusă culturii. Făcînd dovada că este posibil ca planurile ei să fie dejucate, să fie ținute în șah și să scapi de ele, acest periplu împlinit a scos pregnant la iveală — pe o cale negativă oarecum — fragilitatea felului de a gîndi de care ne prevalăm; mai mult: caracterul său unilateral, parțial, deci părtinitor, sau, pentru a spune lucrurilor pe nume, iluzoriu. Și, culmea bătăii de joc, a destrămat-o puțin cîte puțin și a făcut-o zdreanță, lăsînd să opereze în ea șiruri de elemente cărora ea le neagă orice urmă de valoare, deci orice existență: hazarduri neînsemnate, texturi fără nume, rămășițe, sfărîmături, deșeuri și reziduuri, ființe decăzute, renegate, spectacole mizerabile fără consistență, creaturi de jos, proliferări, gesturi sălbatice, sumare și nepremeditate. În concluzie, cultura a fost descompusă de ceea ce în ochii ei nu are vreo existență sau de ceea ce are (și este același lucru) existența cea mai de jos, fără valoare, abia demnă să fie călcată în picioare, respinsă de către o materie care, deși josnică, a dovedit că merită să fie numită *primă*. Deci ea există în cultură — dincolo de aparențe — și chiar într-o mai mare măsură decît s-ar crede — înfrîngerile suferite o atestă — iar cutezanța afișată nu-i decît minciună ca să-și poată acoperi infirmitățile. Proclamă că ar fi totul, atotputernică și că în afara ei nu există adevăr sau nu există decît datorită ei; pretinde să dețină monopolul gîndirii, și noi o descoperim infirmă, plină de



prăpăstii, pitind în adîncurile sale, între liniile și formele ei, forțe capabile de eroziune intens de active pe care cu greu le stăpînește. Distribuind concepte, noțiuni, clasînd, aranjînd și punînd în ordine, cultura nu recunoaște decît propriile-i sintaxe; de la lucruri nu reține decît ceea ce viziunea ei îi permite să sesizeze — fața aparenței, evidența ei — uitînd că lumea este formată și din ceea ce ea respinge și că ea ascunde o parte; tot ceea ce scapă atenției și prin aceasta rămîne obligatoriu lipsit de formă, de nume. Prin însăși natura sa, privirea directă trece cu vederea ceea ce este nețipător, implicitul, flotantul, obscurul, marginalul, neîmplinitul, ceea ce țîșnește și ascunzînd acestea în spatele lucrurilor, nu ține cont deloc de ele în releveul pe care-l face despre aparență, eliminînd din substanța creaturilor incertul și schimbătorul pe care-l conțin. Și nu numai că amputează vizibilul dar ceea ce îngroapă ea — rămas informe, fără nume — este dat îndată uitării și, pe măsură ce-și perfectează opera, dă uitării însăși uitarea, rămasă și ea informă și fără nume. Făcînd acestea cultura își ascunde sieși că nu vede decît ceea ce poate vedea, nu aude decît ceea ce poate auzi; tot caierul acesta nelimitat și nemăsurabil, care se toarce pe deasupra și în jur, îl dă la o parte sau, dacă devine insistent, îl decretă fals, respingînd la nimereală forțele de încălecare — masele de fire, de fapte, de fenomene care, deși excluse în bloc sub numele de hazard, se află totuși pretutindeni: neobservate. Această parte nevăzută, aceste prăpăstii au fost învinse de pictor, el le-a scrutat lăsîndu-se în voia povîrnișurilor lor. Pe drum a înfruntat pas cu pas, deci a scos la lumină una cîte una convențiile care nu au încetat să fie legate de pictură, de funcția sa, de spațiul său — construcție migăloasă demontată bucată cu bucată. Pe măsură ce desfăcea în felul acesta urzeala lor, și le dejuca planurile, se dezbăra el însuși de ele; și dezlegîndu-se de cultură pînă la a deveni pentru ea o absență enigmatică fără să înceteze însă să impună cu forța evidența propriei sale

existențe, a arătat caracterul fragmentar și fragil al tradițiilor sfidate — descoperind în gîndire și rînd pe rînd imensa rețea de lacune care o găuresc, forța care-i minează întregul aparent compact. La capătul unei asemenea munci de cîrtiță, masa culturii nu mai este ceea ce era înainte: învelită cu fire, străpunsă de cîrlige aiurite pe care un instigator le-a adus în scenă, punînd fără răgaz pe față ceea ce secolele s-au străduit să ascundă în locuri dosnice. Odată transfigurat locul, spațiile — mentale, reale — par de nerecunoscut. Și pictorul are toate motivele să fie satisfăcut de aceasta căci a împușcat doi iepuri deodată. A azvîrlit o umbră asupra culturii radioase și pe deasupra i-a mai subliniat și infirmitățile congenitale: odată pentru că este vulnerabilă și a doua oară pentru că, în ciuda pretențiilor sale, a ajuns să-și suprime propriile aspecte exterioare și reversurile — ceea ce constituie în definitiv și înfrîngerea sa. Iată cam cum stau lucrurile.

Și nu este rău, deși puțin cam forțată nota, dar oricare ar fi succesul, el n-ar putea să se oprească aici. Căci el vrea mai mult decît dovada negativă a vanităților culturii. Nu încape îndoială că a știut să se sustragă obiceiurilor care dirijau pictura, părerii existente despre ea, înscenărilor. Dar mai trebuie de asemenea să convenim că în această încercare s-a deteriorat și el însuși cîte puțin pentru că a dispărut și el în cele din urmă împreună cu ceea ce a dislocat. Dacă i-au mai rămas forțe, este obligat să nu le arate: pe dinafară ele nu se mai deosebesc de cele ale naturii, cu care s-au confundat. Dacă experiența l-a făcut să dizolve aparențele clasice, aceasta l-a constrîns de asemenea să se retragă totodată din lume, să se ducă în valurile informului cedînd materiei monopolul aparenței. Seria *Materiologii* face abstracție de intervenția diriguitorului, nimic nu semnalează manifestarea intervenției sale. Fostul dansator a devenit călugăr. Pictorul nu este decît abnegație. Ruina culturii este deci și ruina sa.



Că ar trebui să se bucure de aceasta ar fi exagerat să se spună. N-a încetat să caute creația — producerea unui gest, a unui nou vizibil. Și nu a întîrziat să descopere că trebuia, ca să ajungă la ea, să se despartă de cultură și că o asemenea emancipare nu era posibilă decît cu condiția să folosească împotriva ei chiar elementele pe care aceasta le denigrează. Astfel a început să ridice materia împotriva formelor, ca să încerce apoi să-și deschidă prin jocul acesta calea unor izbucniri nelimitate; pînă cînd, pătrunzînd în zonele lor neglijate, deci inculte, explorîndu-le abaterile, excesele, și folosindu-le tot atît de metodic pe cît au fost de metodic excluse, pictura să facă din ele conștiința critică a universului tradițional și lansează în inima aparenței ardori fără măsură, incontrolabile și de natură să desfidă gîndirea, pentru ca în mod periodic să oblige gestul să deprindă trăsătura cu un labirint straniu. Și materia exhumată treptat, dezlănțuindu-se sub controlul pictorului, a început să pătrundă lumea din aproape în aproape, să asmută înfruntările de hazarduri și de forțe terminînd prin a acoperi totul și a nu mai lăsa să se vadă decît anularea formelor și deci a culturii. Acesta este un fapt dobîndit, dar unul care e departe de a corespunde ambiției prime. Căci dacă a vrut să ducă cultura la pierzanie, riscînd să se piardă odată cu ea, o făcea mai presus de orice cu scopul de a se regăsi pe sine — ca să-și descătușeze propriul său gest. În această privință, lucrările de materie sînt departe de a-l satisface. Dacă au dizolvat ideea pe care o avea cultura despre pictură, ele au forțat în același timp pe pictor să renunțe la sine, să dispară din vizibil. Doar dacă acestea nu au fost cumva dictate de înclinații spre sinucidere, ele nu pot servi de concluzie. Și atunci, a dispărea nu echivalează oare, în cazul de față, cu a te înclina în fața culturii și a recunoaște că în afara ei nu există o pictură posibilă și nici altă cale decît tăcerea? N-ar însemna oare acceptarea tacită a decretului ei, în locul anulării acestuia? Ca un fel extrem de a i te supune? Dacă ar fi astfel

— și cum ar fi altfel? — cultura i-ar juca aici ultimul renghi, cel mai perfid dintre toate. Hotărît cum este s-o sfideze pînă în pînzele albe, pictorul nu are de ales și este obligat să împingă lucrurile mai departe: redevenind pictor în ciuda ei. Să treacă dincolo de hotarele ei: să-i dezmintă deciziile, să facă astfel ca ele să nu mai aibă valoare, să se afirme pictor în pofida interdicțiilor ei, fără să-i facă vreo concesie, împotriva vrerilor ei.

Iată situația în care se află: somat pe de o parte să producă o pictură antitradițională — să emită un gest derutant, nesupus, masiv, vesel, tăios: țesînd un desen eliberat de toate convențiile — și obligat pe de alta să se întoarcă contra naturii. Dar planul acesta mai trebuie și executat. Dacă este din aceeași vînă cu lucrările trecute, nu poate să nu suscite încă unele dificultăți.Să emită din nou gest nu este totul, el mai trebuie protejat de primejdiile care îl pîndesc. Ce ar deveni un astfel de gest, urzit cu prețul unor pribegiri și ocoliri interminabile, dacă ar trebui să reintre pe loc în dispozitivul culturii, să se lase respins de acesta pe motivul că nu s-a putut încărca cu destulă greutate, cu *masă* suficientă? Deci acțiunea la care s-a angajat cere să se confere *masă* scriiturii sale, în dublul sens al cuvîntului: forță de șoc și cantitate totodată. După demonstrația prin care s-a arătat că există posibilitatea demontării culturii, că poate fi neutralizată în înseși efectele ei, devine indispensabil să ia naștere niște opere de o asemenea factură încît acestea să nu-i poată aparține sub nici un cuvînt sau să fie vreodată asimilate ei — niște produse care să reziste influenței sale, care să conțină deci prin constituție un element ireductibil prin esență; și, mai mult, care să fie capabile tot timpul să-i arate culturii oglindirea naturii sale arbitrare: să conțină în definitiv o bogăție exact egală cu a acesteia pentru a nu rămîne cu nimic mai prejos. Ceea ce pe scurt înseamnă că tocmai cultura determină conceperea unui proiect lipsit de sens prin care s-ar modela



o operă care nu numai să-i dejoace atracția, și este la fel de arbitrară, dar, mai mult, care să fie la fel de copioasă ca și ea și care să-i facă față punct cu punct: să fie tărîm rival pe care să se resimtă și unde să fie necondiționat atestat, cu o abundență incontrolabilă, caracterul unilateral și parțial al culturii. În definitiv, este vorba de strădania necesară ca să existe în orice privință două puncte de vedere *iremediabil* distincte și deci antagoniste, și care să fie expuse alăturat în permanență — pe de o parte acela al culturii, pe de alta acela deviant al anticulturii; să fie perfect stabilită existența unui teritoriu ciudat și deplasat, a unei zone deconcertante și pline de dificultăți. Astfel încît să apară, în urma precedentului și completîndu-l, un alt țel încă și mai extravagant: acela de a susține proliferarea unei culturi care clocotește la hotarele culturii noastre, una excentrică și divagantă, o cultură derivată din cealaltă dar smulgîndu-se din ea, acționînd lăturalnic, deci concomitent înăuntru și afară. Într-un cuvînt, ceea ce cheamă în ajutor acțiunea dusă pînă acum este edificarea unei culturi de substituție. Cum s-a văzut că o astfel de cultură excedentară, care ia naștere dintr-o rezistență față de cultură și oarecum dictată de însăși cultura, trebuie să fie astfel încît să nu poată fi luată drept o cultură doar echivalentă cu a noastră — altfel ar eșua în încercarea de a fi anticultură — ea trebuie să existe: supraabundentă, năpăditoare, la fel de vastă și năpăditoare ca însăși cultura; cultură îmbelșugată, aberantă, care o roade, deci o cultură care n-are sens pentru cultură; cultură lipsită de sens, nesemnificativă și gigantă. Agitație pe care am fi nevoiți s-o asimilăm unei culturi din cauza dimensiunilor și a megalomaniei sale, dar care în același timp să fie ireductibilă la cultură, deoarece nu ar avea cu aceasta nimic comun, nimic în comun — afară doar de faptul că bîntuie în ea și pe lîngă ea pe marginea ei din afară și de-a lungul limitelor ei. Cam ceea ce se poate presupune din acestea atestă că ea n-ar putea fi, n-ar

putea exista decît despuiată de toate caracterele proprii culturii: nici utilă, nici gravă; nici rezonabilă, nici eficace; nici însufleţită de dorinţa conservării, nici pătrunsă de respectul patrimoniului şi al trecutului. Nici inspirată de grija pentru adevăr.

Încep să se schiţeze caracteristicile întregului insolit al cărui scop este pe cale să prindă viaţă. Exhaustiv şi futil în acelaşi timp, el trebuie să fie capabil să se extindă pretutindeni şi să împiedice ca ceva stabil să poată sălăşlui în el, să primească totul în sine şi să nu respecte nimic, să se impună prin puterea sa dar să nu conţină decît nisipuri mişcătoare, zgîndărind gîndirea dar nefiind decît falsitate şi eroare. Urzeală stîngace ca o ţară a gîndirii, forţînd limbajul să se contrazică, să spună despre ea că este într-adevăr o cultură dar şi că nu este. Cultură care nu este cultură — simulacru de cultură, prefăcătorie. Antagonistă, deformată. Perseverentă şi fără vreo valoare: un fel de enciclopedie inutilă. Cultură de dezagregare care se dizolvă de la sine. Acestea sînt principalele caracteristici ale acestei mase care aşteaptă să ia fiinţă. La drept vorbind, nu se ştie nimic despre ea decît că ţine să fie o oglindă deformantă a lumii noastre şi care, atacîndu-ne valorile, le face să scrîşnească peste măsură de mult din trîmbiţa lor derizorie.

Acest program ambiţios, impus de invenţie, conduce la scrutarea celeilalte feţe a lucrărilor de materie; traseul parcurs din 1943 — în cursul căruia obstacolele ascunse ridicate de limbaj au fost ocolite unul cîte unul — comportă un revers, şi acest revers este înălţarea unei autentice culturi de înlocuire, totalmente inutilă. Prin această cale piezişă se leagă două dispoziţii de cercetare atît de opuse şi distante, încît la prima vedere ele par că se exclud: de o parte variaţiile ascetice ale încîlcelilor informului şi de cealaltă dansurile de trăsături groteşti, aberante şi violente din care va lua naştere *Paris Circus*. Vocile grave, surde ale texturilor din trecut şi delirurile ţipătoare care vor urma ţes împreună acelaşi



asalt: unele se străduiesc să înece cultura şi să o facă inoperantă; celelalte să-i aducă o continuă dezminţire. Cele două extreme între care se împart lucrările pictorului, polii antagonişti care n-au încetat să-l solicite pe rînd — cînd umilinţă şi modestie, cînd intervenţie exuberantă — îşi unesc forţele ca să arate limitele, dedesubturile, iluziile, slaba consistenţă a mamei noastre cultura.

S-a schiţat o direcţie; chiar nesăbuită fiind, nu prea se întrevede cum ar fi posibilă ocolirea ei. Dar cum să fie dusă la bun sfîrşit? Cealaltă cultură al cărei proiect abia se formează, care pare să deschidă în sfîrşit perspectiva pătrunderii într-o zonă fără jaloane care să fie şi zonă de pictură nu poate să nu suscite o mulţime de dificultăţi, pentru rezolvarea cărora nu are nici cea mai mică reţetă.

Un lucru însă este sigur: că vremea demolării a trecut. Rămîne să se construiască. Şi deci să se procedeze cu totul altfel decît pînă atunci. În cursul chinuit al anilor trecuţi, acţiunea pictorului avea un teritoriu pe care să se exerseze: tradiţia care oferea pictorului obiecte, puneri în scenă — într-un cuvînt, vizibilul — şi pe care el se străduia să-l demonteze, să-l distrugă, să-l anuleze dezlănţuind asupră-i mase de forţe arzătoare. Astăzi nu a mai rămas nimic de distrus: căci totul a fost lichidat cu înverşunare. În acest sens *Materiologia* este deşertul picturii clasice. Nici cel mai mărunt vestigiu din ceea ce se numea realitate; orice bază pe care se puteau sprijini practicile viitorului au dispărut. Singurul suport de care mai dispune pictorul este mormanul de distrugeri în lanţ pe care le-a semănat pe drum şi care au dus la furtunile hazardurilor. Se vede obligat să lovească, să transeze; să scoată la iveală trăsături şi labirinturi fără precedent, şi în această muncă se pare că înseşi hazardurile nu-i mai sînt de vreun ajutor — *cel puţin în mod direct*. Dacă vrea să redevină pictor, nu se poate limita a le lăsa doar să existe şi să acţioneze. De data aceasta este necesar ca gestul său să dăltuiască un nou

grafism; ca mîna să realizeze singură, sprijinindu-se numai pe sine însăşi, ceea ce pînă atunci realiza cu ajutorul realului — pe faţă sau pe ascuns. Iată-l deci silit să traseze, să aleagă un sens şi un traseu, dar sub privirile sale nu sînt decît hazarduri mişunătoare, mulţimi fără raţiune, materii profuze — absenţă de direcţie, nonsens, zdruncinări nesemnificative şi vagi, absolut contrariul a ceea ce ar putea fi decizia sau afirmaţia unui pictor.

Perplexitatea sa nu face decît să crească. În definitiv, are acum ceea ce voia să aibă. Hazarduri, puhoaie de elanuri înlănţuite de cultură ca să poată exista, sînt aici, goale şi libere, la îndemîna mîinii sale şi nu ştie ce să facă cu ele. Se găseşte la cotitura cea mare — în clipa celei mai intense nelinişti.

În lungul său drum pe urmele invenţiei, a mers de-a-ndăratelea. Plecat de la ceea ce-i propunea pictura, s-a instalat în vizibilul consacrat, în ceea ce numim reprezentare, busculînd, violentînd şi dizlocînd. Astfel, din sacrilegiu în sacrilegiu, s-a înfundat în direcţie inversă în inima invenţiei, folosindu-se de forţele oferite de gîndire ca să încurce chiar gîndirea, multiplicînd refuzurile, tăgăduirile, insurecţiile, croindu-şi un drum în cultură *contra* culturii însăşi, în pictură *contra* picturii, fără obiectiv precis, fără alt scop decît unul negativ: să distrugă ceea ce poate încărca desenul sau îl poate apăsa, adică *totul*, pînă la cea mai măruntă fărîmiţă a limbajului convenţional. Spaţiu, forme, reprezentare: teatrul s-a dezagregat. Întreaga constituţie a fiinţei este doar o mişunare de forţe, de hazarduri şi de agitaţii febrile, cărora nu li se poate acorda încredere. Abia scoase la lumină şi inserate culorilor, spiritul şi tinde să le preschimbe în spectacol, să vadă în ele obiectul unei reprezentări care, deşi deosebită de cele ale trecutului (şi efectiv nu se găseşte nici o urmă de contururi în ele), se adaugă totuşi masei lor în loc să o submineze. O simplă străfulgerare şi, pentru spirit, mănunchiuri de curenţi se prefac deodată în aparenţa unei reale bucăţi



de pămînt; într-o clipire realismul extrem se instalează acolo unde un moment mai înainte nu erau decît văpăi interne; totul se răstoarnă şi naturalismul cel mai exacerbat ameninţă distrugerea totală a pictorului. *Materiologiile* au dovedit că cel mai periculos dintre capricii este poate acela de a ceda capriciilor materiilor — că este cel puţin tot atît de periculos ca şi consimţirea faţă de forme; şi dorinţa de a împinge gestul la creaţie trebuie împiedicată să-l lase pe acesta cu totul în voia forţelor hazardului. Acela care mimează o forţă, o acceptă, se conformează ei şi, o forţă acceptată, reprodusă servil, este tocmai ceea ce se numeşte *formă* (sau o idee preconcepută). Aşa încît supunerea faţă de valorile materiei duce în cele din urmă la conversiunea lor într-o suită de forme. Fără îndoială, acelea care rezultă dintr-o astfel de umilinţă au altfel de înfăţişări decît cele din trecut, dar forma e formă şi, oricare i-ar fi înfăţişarea, ea este o piedică pentru creaţie; dăruindu-şi fiinţa în jurul centrului său, dăruindu-se aşa cum este, lăsîndu-se văzută, ea îşi impune prezenţa, evidenţa masei sale, deci îşi dictează voinţa adică o lege atunci cînd de la ea se aşteaptă exact contrariul. De aici se naşte o necesitate în plus — şi pentru pictor o sarcină suplimentară; după ce a rupt-o cu formele apare neîntîrziat şi nevoia de a rupe şi cu opusurile lor, cu ţesuturile zise informe, cu afluxurile acelea de rătăciri şi cărora atîta s-a încăpăţînat să le înlesnească iruperea în scenă. Trebuie să înceteze să le mai arate în lumină: de acum înainte trebuie să le trateze în aşa fel încît să nu mai poată fi localizate, văzute, studiate ca oricare fiinţă, în definitiv, aceasta înseamnă o întoarcere contra lor, aşa cum a fost întoarcerea contra formelor. Dar pe de altă parte, deşi este obligat să-şi elibereze mîna de influenţa hazardurilor, nu se poate lipsi de ajutorul lor ca să dea impulsul necesar gestului de abatere şi batjocură pe care ar dori să-l provoace. Dar dacă resimte o imperioasă nevoie să rupă cu formele, pictorul n-ar putea să se mulţumească cu simpla lor respingere. Nu există decît o singură cale

ca exigențe atît de heteroclite să fie puse la un loc: aceasta constă din a păstra hazardurile informului, dar evitînd să le arate *din față*; să nu le arate *fățiș*, fără ca totuși să le piardă; să le incorporeze trăsăturii, să le lase posibilitatea să acționeze oarecum în subteran — să fie prezentate acționînd doar indirect. Maniera în care pictorul le-a abordat pînă acum nu era decît provizorie — moștenită din trecuturile picturii. Excluse, ascunse cum au fost ținute întotdeauna pînă atunci, a fost necesar ca la început să fie scoase din tainița lor și forțate să se expună, să se străduiască să descopere pretutindeni existența lor ascunsă și să se familiarizeze cu ele. Dar astăzi cînd au fost reabilitate cu răbdare, reperate, frecventate și chiar asimilate, pentru ce să continue considerarea lor separată și numai pentru ele singure? Reduse la imagini, oferite ochiului ca orice altceva, la ce-ar mai folosi odată ce ne-am obișnuit cu ele? Tratate separat ca un fel de decor, nu vor mai fi pe viitor decît obiecte sau locuri printre alte obiecte și locuri și, prin simplul fapt că-și impun prezența și limitează jocurile imaginației, ele funcționează în genul unui peisaj oarecare — chiar dacă la început li s-a întîmplat să stimuleze spiritul. După ce au fost niște excitanți, devin cu timpul niște primejdii. Și cum spațiul s-a redus la suprafețele lor, ele paralizează pentru moment pictorul pe care-l privează de orice inițiativă. Inventivitatea așteaptă deci să le retragă din aparență, sau mai exact să retragă aparența lor din peisaj sau din panoramă. Cu atît mai mult cu cît încîlcelile nesfîrșite dezgropate cu încăpățînare de zece ani încoace nu aparțin vizibilului perceput din față; ele sînt mai degrabă *reversurile* sau marginile — existînd doar indirect. Dacă au adus hazardurile lor luxuriante la suprafață, a făcut-o pentru că, prin raport cu lexicul patent al formelor, ele sînt în ochii lui un fel de contrariu sau de o *altă* forță, activînd pretutindeni în țesătura lumii, deci oarecum ca reversul evidenței sau bordura



ei; și că, prin însuși faptul acesta, ele sînt partea nevăzută a lucrurilor, într-un fel spatele și împrejurimile aparenței — adică ceea ce în ea este condamnat să rămînă ascuns sau, în cazul cel mai bun, hărăzit unei existențe piezișe, oculte, evazive, iluzorii. În această calitate, și datorită poziției lor în constituția vizibilului, sînt destinate să nu aibă natura unui *spectacol* — care prin esență se privește din față — ci a unei *acțiuni* sau a unei germinații subterane permanente, a unor acțiuni implicite, a unor direcționări tenebroase. Astfel, încît, la capătul acestor meandre de meditații, sarcina primitiv concepută este antrenată altundeva. Acum cînd mulțimile informului s-au arătat din față, revelîndu-și logicile lor insolite, a sosit timpul ca ele să se eclipseze și să se îndrepte spre înăuntru sau să adaste pe margine unde să-și reia o activitate clandestină. Să se retragă și, reîntorcîndu-se la mașinații secrete, la o muncă subversivă, la presiuni laterale, la căi ocolite, să reintre în trăsătură — operînd în trăsătură sub acoperirea trăsăturii. Și ca, în loc să se ocupe cu reproducerea urmelor lor, grafismul să le ofere cursul și să devină scena pe care ele să-și *producă* operele. Elanurile lor să acționeze în brațele pictorului și în miezul logosului său; în loc să fie cîntate, să poată în sfîrșit cînta și singure.

A răsturna hazardurile; din scenă să devină actori, din decor forță în lucru — piruetă care pretinde o întoarcere contra urzelilor puhoaielor brute cărora le-a dat ajutor. Și cum acestea sînt singurele baze care-i rămîn, negîndu-le pe ele, neagă totul. Pictura nici nu cere mai mult: să se desprindă de tot — de tot ce are aer de adevăr sau de realitate; să facă pasul care duce spre vid, acolo unde nu mai este nimic de imitat — nici forme și nici hazard.

Sarcina nu este dintre cele mai ușoare. În ea trebuie să se reglementeze soarta invenției, miza întreagă depinde de ea, lucru cu atît mai puțin facil cu cît are o formă paradoxală. În exterior pictorul nu mai are alt sprijin decît tremurul

vag al nemăsurării, și acum pictura îi ordonă să se dezbare și de el. Dar pe de altă parte îi este imposibil să se priveze în felul acesta de ele, căci în același timp s-ar lipsi de ultimul său suport și, fără sol, nu există nici gest. În definitiv, el trebuie să se smulgă de acolo fără să le părăsească; să le scape fără să le piardă, să le îndepărteze păstrîndu-le în apropiere. Stranie ecuație care poate fi înțeleasă în modul următor: din aceste ițe sălbatice, pe care s-a străduit să le cultive vreme îndelungată, frecventînd frecventatul, păstrîndu-le ca să fie impregnat de ele, a reușit — și aici este esențialul — să facă din ele substanța desenului său. Și după cele ce-am văzut, planul său nu va reuși decît dacă, respingîndu-le, el parvine prin însăși această respingere să le introducă în inima gestului său, fără ca desenul care va rezulta din aceasta să evoce ideea rețelelor naturale. Pînă aici munca a constat dintr-un fel de luptă corp la corp în care contactul direct al materialului la fel ca și frămîntările, răsturnînd ordinea uzitată, au suscitat înlănțuirea vizibilului în loc să i se plece lui. Astfel încît operatorul, dacă și-a deschis noi domenii lăsîndu-se condus de materii, s-a lăsat în același timp cuprins de voințele lor. Situație căreia trebuie să i se pună capăt impunînd răsturnării precedente o a doua de același gen, care s-o încorporeze și să o domine; sau, dacă vrem, dominînd-o cu un gest violent prin care s-ar despărți de materiale, pictorul ar putea să le preia capriciile într-al său, mai intens și mai puternic încă. Este vorba de aici înainte de un conflict de arbitrarii — al pictorului față de cele ale informului. Masele limitate ale forțelor liberate, toate încărcăturile lor de insolit, acestora mai trebuie să li se impună un sens, forțate printr-o scriitură să fie canalizate în cadrul unei direcții fără a fi înăbușite din această cauză, cuprinse într-un grafism dar lăsîndu-le posibilă acțiunea, dictîndu-li-se o lege care să nu le anuleze, ci să le stimuleze cît de mult. Ce oare poate fi o astfel de forță în stare să depășească forțele lor și să le



cuprindă pe acestea dacă nu o forță care să le preia pe toate în sinea sa? Și care, mai mult, ca să le depășească, *le mai adaugă o alta*, deci o violență pe care ele n-o conțin? Or ele, de la un capăt la altul, nu sînt decît nemăsură, dispersiune și exces. Prin forța lucrurilor, această forță suplimentară care le este străină aparține în mod necesar măsurii și regrupării și, încă mai general, a tot ceea ce dereglează dereglările lor. Singură ordinea și îndiguirea este capabilă de acum înainte, introducîndu-și regula și moderația în abaterile și necumpănirile lor, să pună o violență superioară în mișcare. Este vorba în definitiv să se elaboreze o strategie care să domine în același timp, obligîndu-le să se înfrunte, deci încălcîndu-le, *atît* arbitrariul forțelor culturale *cît* și acela al hazardurilor ascuns în ele. Aceasta e toată problema. Lucrările viitoare ar trebui consacrate căutării mijlocului prin care astfel de manevre s-ar putea realiza, căci, dacă raționamentul este just, actorul nu va deveni pictor decît cu această singură condiție: să nu fie tîrît de fluctuațiile nelimitate ale materiei și abandonat lor, ci rupt de ele și suveran lor; în mod absurd, în mod vehement suveran.

Se întrevede oarecum care va fi linia rezultatului unei astfel de mașinații. Din meandrele închegate se desprinde că linia viitorului nu va avea nici aspectul întinderilor infinite ale materiei, nici acelea ale ordonărilor închise ale formei. Neputînd fi nici una, nici cealaltă, este constrîns pe de o parte să se afirme *contra naturii* — și este de așteptat să fie nemaipomenit de *artificial*, de *mental*; și, de asemenea, pe de altă parte, să tindă *contra formei* — și este de asemenea chemat, fiindcă forma este fundamentul gîndirii și al adevărului, să fie teribil de *antimental* și de *fals*. Contra naturii, contra gîndirii: în consecință artificial, aberant, conceptual și eronat. Grafism născut dintr-o negație a realității întregi: în consecință irealistă; născut dintr-un gest care nu se potrivește cu nimic: deci înșelător — sau, dacă vrem, nou, deci fals tocmai

pentru că este nou. Traseu care pare ireal și fals — rătăcit, divagant. În același timp categoric mental, categoric antimental : ce oare vrea să însemne aceasta dacă nu faptul că va fi gîndire hălăduind în afara căilor gîndirii; gîndire în care gîndul se întoarce împotriva lui însuși și se desface de sine; deci demență.

Ce-l așteaptă: un dublu asalt simultan contra celor două zone care compun vizibilul convențional sau aparența transmisă de cultură. Iată sosit momentul cel mai dificil. Căci semnalmentul neînsemnat care a fost dat despre trăsătura pe cale de a se naște, cele cîteva atribute abstracte sînt aproape tot ceea ce lasă cuvintele și logica lor să fie întrezărit despre el. Gestului îi revine să îndeplinească restul.

Dificultățile în care s-a vîrît pictorul, care erau cît pe-aici să-l piardă atunci cînd s-a lăsat ademenit de seria *Materiologii*, iată unde își au obîrșia neajunsurile precedente, gata să tragă învățături din această experiență. Dar, în timp ce pictorul măsoară cu un ochi primejdiile și-și dramatizează evoluția, cu celălalt nu se poate împiedica să nu arunce în același timp cîte o privire amuzată asupra alurei puțintel derizorie a spaimelor sale recente pe măsură ce li se adaugă gînduri de o altă dispoziție, înclinate mai degrabă spre ironie și frînarea pateticului. Îi revin probabil în minte unele aspecte neglijate pînă atunci și care contrabalansează puțin pe celelalte, capabile prin tonul lor ceva mai lejer să adauge dramei o mare doză de joacă. Nu încape îndoială că a existat acea dispariție și acel evasineant din care pictorul nu și-a revenit încă, dar pe de altă parte nu a existat — cel puțin nu poate crede cu adevărat că a existat — cum ar fi fost cazul dacă el ar fi fost clădit dintr-o bucată. Dacă a împins experiența absenței pînă la extrem și pînă la greață, dacă a fost cît pe-aici să se rătăcească în fascinațiile materiei, nu a încetat să pîlpîie în adîncul acestei beții un firicel de maliție, inerent însăși muncii sale. Căci, dacă



în procedeele sale se întîmplă să se retragă din fața jocurilor materiei, el este foarte departe de a se confunda cu ele din această cauză. În timp ce pe de o parte se duce în natură, se identifică cu natura, pe de alta se apucă s-o supravegheze, să și-o dezvăluie fără s-o denatureze: pierdut în ea, privind-o. Atunci cînd la unul din capete se consacră mișunărilor, la celălalt el veghează în același timp să nu scape din vedere această pierdere a atenției — pîndindu-și uitarea și nescăpînd-o din ochi. Hălăduind în subsoluri, se topește în ele și totodată își pîndește intens rătăcirea ca să nu piardă nimic din ceea ce se scurge; fiind pămînt și *pe* pămînt în același timp — în acesta dar și pe deasupra acestuia. Fiind pulbere și plămadă de țărîne, nu mai este pictor și, stînd în umbră, se distrează să observe ceea ce înseamnă a nu mai fi pictor. Se cufundă în înlănțuirile fenomenelor, dar vrea pe de altă parte să-și vadă propria absență neajungînd niciodată pînă la a-și uita uitarea. Într-un cuvînt, se rătăcește fără să scape o clipă frînele din mînă. În mașinația pe care o pune la cale, una nu se poate lipsi de cealaltă; teroare și ironie, mînie și amăgeală. Și partea cea mai stranie a acestei situații este faptul că, drama transformîndu-se în joc, pictorul este cu toate acestea antrenat din nou în aceeași direcție.

S-a străduit fără încetare să dea viață accidentelor, folosind toate mijloacele ca să și le însușească, așteptînd ca ele să confere gestului său neprevăzutul creației. Dar, prin natura sa, hazardul este alunecos. Scapă printre degete, de cum încerci să-l reții; nu poate fi prins decît prin viclenie. Și artificiul prin care își impune trecerea este prin esență însoțit, orice s-ar face sau s-ar gîndi, de un climat de echivoc și de prefăcătorie. Interceptarea hazardurilor nu are vreo șansă de reușită, decît cu condiția ca acestea să fie luate în răspăr; în cazul nostru, doar instalîndu-se de *bunăvoie* într-o stare de spirit făcută din relaxare, din lipsă de atenție sau absență: o stare de interes neglijent, de neatenție

vigilentă, de deliberată lipsă de atenţie, de atenţie evazivă, mobilă şi relaxată, fără pondere, plutitoare, accesibilă forţelor şi curenţilor neaşteptaţi. Astfel încît încăpăţînarea pictorului îl obligă la unele contorsiuni: să lase mînă liberă încîlcelilor de fire ca şi cum el n-ar fi de faţă, dar cu scopul să le aservească după aceea; să le culeagă fără a contracara natura lor sălbatică, să le controleze fără să intervină, să vadă fără a vedea, să nu vadă văzînd în acelaşi timp; să preîntîmpine fără să ia, să ia fără a înceta totuşi să permită existenţa. Se înţelege deci că a trăi astfel în echilibru instabil pe limite instabile duce uneori la pierderea echilibrului şi, cînd linia de demarcare nu e clară, i se întîmplă să basculeze cînd într-o parte, cînd în cealaltă. Un pic prea multă atenţie, şi pe loc dispare orice tresărire. Un mic salt în neatenţie, şi prăbuşirea în neatenţia hazardurilor e gata. Într-o oarecare măsură, pe care vom căuta să n-o exagerăm, e tocmai ceea ce s-a întîmplat cu seria *Materiologii*: tentaţia extremă, *aproape* fatală a materiei şi a izbucnirilor ei. Acest *aproape* este capital, lui îi datorează pictorul de-a fi trecut pe lîngă absenţă *fără* să se prăbuşească în ea. Oricare ar fi fost riscul, circumstanţele şi demersul nu permit să fie crezut întocmai; el s-a ivit dintr-un joc în care atenţia însăşi a stabilit regulile propriei sale pierzanii, şi toate experienţele acestor din urmă ani, oricît de nimicitoare ar fi fost, poartă pe undeva însemnul acestui joc — chiar dacă actorul n-a vrut să-l vadă. Manevrele recente o dovedesc suficient. Ele au căutat absenţa — toate s-au îmbătat de ea pînă la a-şi pierde mintea, raţiunea, cultura — şi toate au dovedit pe ascuns prin unul sau altul dintre semnele aparent neînsemnate imposibilitatea absenţei. Astfel seria *Texturologiilor* şi cea a *Fenomenelor*. Exasperînd renunţarea, anihilînd obiectul şi, în sens mai larg, orice element capabil să conducă gîndul spre o formă, şi prin aceasta abolind actorul — participarea sa în acţiunile gîndirii — fiecare dintre aceste două suite s-au străduit să atingă



un punct de la care orice intervenţie deliberată a fiinţei de cultură denumită pictor ar fi izgonită în mod radical, de frică să nu ascundă în sine, cu toată împotrivirea-i aprigă, un cît de mic grăunte de tradiţie. Or, în ciuda aparenţelor, lucrările menţionate sînt foarte departe de a fi mers pînă la limita detaşării. Zadarnic se azvîrle acolo suprafeţe în care orice urmă de om şi de definit a dispărut — cum este cazul cu *Texturologiile* — sau se desfăşoară întinderile informe şi considerate brute în sînul cărora o gîndire cu adevărat nemăsurată se obţine într-o clipită cu o surprinzătoare facilitate — seria *Fenomene* — ca şi cum infinitul s-ar fi aşternut el însuşi pe o foaie fără ca ceva să intervină, zadarnic, căci nu ajută la nimic; rămîn prezente reziduurile de intervenţie, absenţa nu este decît un simulacru de absenţă. Fără îndoială că pînzele şi amprentele au ambiţia comună de a asista după vrerile lor şi în ordinea sosirii, la alcătuirea covoarelor de pulbere sau a efectelor de texturi din care abia mai rămîn atît în unele cît şi în celelalte doar nişte urzeli zgrunţuroase, şi în care brazdele accidentelor sînt etalate pe un plan uniform. Şi prin simplul fapt că sînt lipsite de orice relief şi că unui modeleu oarecare îi substituie *aparenţa plană* a acestuia din urmă — sau, dacă vrem, reprezentarea sa — ele implică din principiu iruperea silenţioasă a unui travaliu de transpunere, a unui formidabil efort. Inegalităţile incomensurabile ale materiei sînt reprezentate acolo în egalitatea ideală a unui plan geometric; orice denivelări sînt nivelate, salturile cuminţite, reduse la abstracţia unui plan; şi hazardul infinit al asperităţilor, al regularităţilor, aplatizat, volatilizat, este supus planurilor suprafeţei matematice, deci una firească. Pentru că foloseşte o pînză sau o coală de hîrtie, pretinsul absent este *a priori* un intrus. Deodată şi chiar fără s-o vrea, aduce cu el imensul sistem al convenienţelor care sînt ascunse în suprafaţa uniformă. Între alte lucruri, el acceptă tacit reducerea



reliefului veşnic înmulţit peste măsură, la o

ființă gînditoare și simplă — planul; prin chiar acest lucru el subscrie, orice-ar crede dealtfel, principiilor reprezentării și se aliniază, fără să gîndească, la felul în care cultura concepe relațiile reliefului și cele ale suprafeței. Căci simplul fapt de a presupune — așa cum se întîmplă în mod obișnuit — că relieful proiectat este echivalentul reliefului real presupune în același timp admiterea implicită că esențialul acestuia constă în întregime din viziunea pe care o avem despre el de la distanță. Și că relieful *văzut* — în măsura în care este perceput într-un plan ireal, nesensibil — este egal cu relieful *simțit* — în măsura în care el este atins — este unul dintre postulatele fundamentale ale tradiției noastre. El pune în joc întreaga gîndire constituind însăși baza acesteia, și este suficient ca pictorul să se servească fie de o pînză, fie de o coală pentru ca pe loc să fie confirmată masa părților subiective care sînt legate de el. Eclipsa pictorului și a ideilor care l-au format este foarte departe deci de a fi totală și, dacă este lucid, atunci nu se poate lăsa amăgit de-a binelea.

Dar asta nu-i totul. Între textura însăși și textura reprezentată pe plan se mai strecoară nenumărate convenții care toate îl antrenează pe pictor mai departe decît ar vrea el. Orice-ar face, nu vine în contact decît cu instrumente — pensulă, cuțit, creioane, roulou și presă — care ascund în ele și vehiculează toate acele lucruri de care el înțelege să se dezbare. Ar dori să concedieze toate limitele din calea dorinței sale — obiecte, ființe reale: ar vrea să fie neprihănirea a ceea ce piere, ar dori să nu fie decît pură dorință, fir fără obiect, liber de orice legătură, de orice convenție și, cu toate acestea, atunci cînd își face stampele, cu amprentele pe care le-a cules, el trebuie să cuprindă și mașina de presat, deci și calculul care a construit-o, deci spiritul de măsură și de geometrie, toată această gîndire lipsită de incertitudine și neprevăzut, fără de care litografia nu ar exista. Și există oare ceva, mai ireal, mai artificial, mai abstract decît aceas-



tă negație a materiilor care este foaia netedă? Și nu există oare nimic care să scoată în asemenea măsură în evidență partea pe care o ocupă în planșă munca de denaturare și interpretare? Astfel încît, atunci cînd i se întîmplă pictorului să uite jocul și ironia care stau la baza tacticii sale, instrumentele sînt cele care își iau sarcina să păstreze amintirea în locul lui. Ele nu încetează să fie ca un fel de revers malițios al acestei absențe pe care el se străduiește s-o atingă și care-i ocupă întreaga gîndire. Sau și mai bine, joacă rolul unei conștiințe restrictive, pitită la lizieră, care asigură discret în felul ei, atunci cînd actorul se transformă în inconștiență, delicatul dar indispensabilul echilibru al prezenței și absenței de spirit, al atenției și al neatenției. Atunci cînd se străduiește să se topească în fenomene, sculele lui veghează pentru el; sînt acolo ca să amintească fără vreun cuvînt că acțiunea este fondată pe un joc al atenției și al distragerii, că se sprijină în întregime pe zbaterile coexistenței lor. De fiecare dată cînd i se întîmplă să-și piardă capul ca să nu păstreze decît beția propriei sale dispariții și să se îmbete de ideea de a fi în afara culturii, tehnica își ia asupră-și să echilibreze vidul lăsat de actor în urma lui. Compensînd rătăcirea diriguitorului, instrumentul păstrează întreaga filieră de convențiuni pe care este bazată gîndirea atentă; el este memoria silențioasă a atenției și a instituțiilor pe care pictorul se îndărătnicește să le abolească atunci cînd începe să frecventeze extremele și uitarea. Actorul își poate da frîu liber, se poate lăsa în voia hazardurilor și să bată cîmpii în labirinturile lor: instrumentul veghează. Tehnica îi permite toate excesele, toate încălcările întrucît protejează tacit posibilitatea acestei fragile balansări a atenției și a neatenției care îi este necesară pentru a anula tradiția fără riscul de a se anula pe sine. Drama este neîncetat dejucată: pictorul atinge același grad cu ilimitatul, pictorul se îneacă și în același timp absența este simulată. Toate piesele au fost



așezate astfel încît să se caște hăurile dar ca ori-

cînd ele să poată fi reluate în pictură. Scenariul poate fi reluat: dispariţia actorului nu riscă să provoace încheierea partidei.

Coala, pînza. Sînt puţin cam ţipătoare şi obligă la prea multe concesii. Mai bine s-ar proceda ca şi cum toate convenţiile ar fi în sfîrşit dizolvate şi iluzia neştirbită. Şi pentru că planul este acela care continuă să tîrască după sine o mulţime de obscure acorduri compromiţătoare, de el trebuie să se elibereze, pentru un timp, în orice caz. Există chiar motive să creadă că pasul va fi hotărîtor, că va aduce uitarea aşteptată şi odată cu ea energia cea mai brută, eliberată de orice legături.

Absenţa extremă nu poate veni decît din însăşi carnea materiei. Sau mai exact — căci oare cum să se lipsească de un minimum de operaţii? — din materia frămîntată fără vreun ţel fără vreo acceptiune faţă de cel mai mic imperativ; fără cel mai mic semn reputat artistic: substanţe astfel prelucrate încît rămîn, pe cît este posibil, la fel de brute, la fel de accidentate şi de impulsive — păstrînd în aspectele lor exterioare ardorile clocotelor lăuntrice şi ale gesticulaţiei. Gestul intervine exact atît cît este necesar ca să ajute materia să-şi facă cunoscut logosul: logos bîjbîitor şi care lasă impresia unei reabilitări a gîndirii dar care, îndată ce s-a pornit, şi intră în conflict cu tradiţia care nu-l poate considera decît ca antilogos flagrant. Mîna, atunci cînd se apucă de lucru, nu mai aşază şi nici nu mai imprimă nimic care să purceadă din uzanţa artistică — nici desen, nici decupajul suprafeţei, nici formă: ea se estompează în izbucnirile naturii în loc să se afirme contra lor. Modestă şi plină de renunţări, nu are altă funcţie decît să *scoată în relief* atît elanuri cît şi convulsii ale materiei cu scopul să distrugă mai aprig pictorul şi toate caracteristicile pe care i le atribuie cultura. Natura însăşi se află acolo fără denaturare şi fără să intervină — nici coală, nici pînză, nici un traseu; materia despuiată, pe muchie de cute şi dîre, de filamente, de umflături, venită drept din inima mutaţiilor.



Totuşi şi de astă dată îşi pierde iluziile. Dacă este adevărat că actorul a găsit în loturile acestea de natură vie un surplus de beţie care l-a scos din minţi, pe de altă parte el este totuşi jucăria — tainic complice dealtfel — a dorinţelor care îl stăpînesc. Vrea să se întoarcă la origine, la ţărîna-mumă, fiinţa brută, materia malaxată, violentată în voie; vrea să îmbrăţişeze natura însăşi, elementară, şi întîlneşte cu totul altceva. Materia, logosul său primitiv: cu preţul căror ingenioase manipulări, a căror artificii savant pregătite le-a obţinut? Drept materiale, ingredientele sale nu conţin decît substanţele cele mai artificiale: cleiuri de vinilin, poliesteră, mică, mucava, staniol, ale căror efecte a fost nevoit mai întîi să le şi experimenteze şi apoi să le pună la punct modul de întrebuinţare, astfel încît să fie capabile să dea iluzia ţărînelor brute, fără ca nefirescul din ele să strecoare vreo notă falsă datorită structurii lor artificiale. Mai mult încă. Fenomenul era rezultatul unui moment foarte scurt; o simplă aplicare şi textul infinit al suprafeţei se pomenea imediat desfăşurat; atîtea lucruri etalate într-o clipită: nu putea fi muncă de pictor. În timp ce natura arhibrută de azi cere mult timp pentru a fi modelată, este, din acest punct de vedere, reversul *Fenomenului*. Dacă materia se dăruieşte din plin şi în relief, ea trebuie să adaste acum în migală şi, în gesturile care se preling, se cîntăresc şi se făuresc unul cîte unul, materialele ce se aplică masă cu masă sau pumn cu pumn şi nu substanţe ce se usucă mai încet sau mai iute. Materia neîncepută nu este decît un simulacru de materie neîncepută: ca să se încununeze cu aere cu adevărat brute, îi sînt indispensabile rafinamentele tehnicii, solicitarea resurselor celei mai ingenioase antinaturi, şi actorul presupus absent este, în ciuda aparenţei, pretutindeni şi mai mult ca oricînd. Toate manevrele se întorc deci întotdeauna contra sa, împotriva beţiilor în care vrea să se piardă — transformîndu-le apoi în înşelătorii. Restituind informului relieful său, el a

 sporit fără îndoială aspectul naturalist al tablou-

lui în așa măsură încît nici cea mai mică urmă de existență a pictorului nu mai poate fi găsită acolo. În această privință, dacă ne rezumăm la suprafață, destrămarea lui este mai mare aici decît în planșa litografică; din toată sarcina de abstracții, din întregul sistem de convenienţe pe care îl conține suprafața foii nu mai rămîne nimic. Din afară iluzia este perfectă. Dar ceea ce a cîștigat pe de o parte, a pierdut pe de alta. Ca să ajungă la un hazard care să aibă aspecte mai autentice, a fost nevoit să renunțe la avantajele pe care i le aducea tehnica amprentelor: o înmulțire infinită se putea produce într-un spațiu de timp infim, de parcă nici o muncă n-ar fi intervenit, dînd iluzia că fenomenul însuși a produs imaginea. Clipa făcea intervenția atît de neînsemnată, atît de ireală, atît de derizorie, încît cel care dirija toate se putea crede absent. Astăzi materia și-a regăsit trupul și pentru operator se evaporează iluzia. Dispar reducerea extremă a clipei și felul acela de incorporabilitate care se degajă din ea. Elaborarea lentă și gîndită și totalitatea de artificii pe care a cerut-o seria *Materiologii* nu mai permit deloc un răgaz mai îndelungat în beția unei naturi care n-ar fi decît materie brută, sărbătoare fără trecut, văpaie veșnic nouă, țîșnitoare, orice știință, orice cultură neintrînd în considerație. Hotărît lucru niciodată, nici hazardul, nici natura nu se vor găsi pure acolo; trebuie părăsită dorința aceasta irealizabilă. Cu atît mai mult cu cît această irealizare este înscrisă în adîncul adîncurilor căutării. Ea înaintează între doi poli inseparabili: lipsa de atenție și atenția, renunțare și intervenție; se poate chiar afirma că faptul din care s-a desprins toată acțiunea sînt zbaterile coexistenței lor instabile. În curînd actorul, părăsindu-și vigilența, se eclipsează și lipsa lui de atenție îl tîrăște de parcă n-ar mai fi nimic — arzînd în văpăile hazardurilor, identificîndu-se cu forțele și dansurile. Uneori, fără s-o știe, el lasă tehnicii toată grija să interpreteze rolul atenției în sistemul de contrapondere descris; ansamblul mij-



loacelor folosite păstrează doza de ordine și prezența de spirit indispensabile pentru conservarea pictorului. Alteori, dimpotrivă, acesta din urmă ia tehnicii puterile pe care i le dăduse și, reluîndu-și întreaga sa autoritate, el nu mai este altceva decît o obraznică afirmare a lui însuși, nu mai există pe lume decît brațul său și gesturile sale. În cazul acesta — acela al picturilor cursive — fiind în primul rînd diriguitor, el cere trăsăturii sale să fie atît de fulgurantă și atît de brutală încît să n-o poată integral controla, astfel că prin impulsivitatea sa zvîcnirea gestului să comporte și o parte de neatenție și hazard și să asigure joncțiunea atenției cu absența. În fond, rolul său constă din a dirija oscilațiile acestei cumpene; mersul lucrărilor ține de la un cap la altul de fluctuațiile cărora pictorul îi obligă pe cei doi poli să se supună, de greutățile pe care le conferă fiecăruia, de variațiile cărora le este impusă organizarea lor, neîncetînd să vegheze ca zbaterea lor să nu fie distrusă. În aceste condiții, cum oare eclipsarea totală a jucătorului în favoarea hazardului, singurul capabil să anuleze cultura și să deschidă larg căile creației, n-ar deveni irealizabilă?

Îi este imposibil să meargă mai departe în experiența mulțimilor. Toate manevrele sînt epuizate. Inumanul, hazardul le-a întors pe toate fețele. Și dacă concrețiunile *Materiologiilor* nu i le pot oferi atît de pure pe cît ar fi dorit-o el, niciodată și nimic nu o va putea face. Nu-i mai rămîne decît să rupă, să împingă exagerarea la extrem — sau să se lase în voia lor odată pentru totdeauna, ceea ce pentru pictor ar însemna să-și accepte pierzania. Să rupă cu violențele materiei, cu inflexiunile lor naturaliste. La stadiul la care a ajuns, pictorul greșește voind să persiste pe cale adoptată, deoarece încăpățînîndu-se să *surprindă* hazardul așa cum a procedat în ultimii ani, se condamnă să rămînă mai degrabă victima culturii în loc să evadeze din ea. Vrea ca hazardurile să-i fie în preajmă, să i se ofere lui; vrea să

le primească, să le aibă sub ochi de parcă ar putea fi privite, și aceasta este fără îndoială ultima lui iluzie. Hazardul văzut nu mai este hazard: se schimbă pe loc în obiect de gîndire, ocupă spațiu în teatrul ideilor, pe scena inteligibilelor și, vizibil ca și ele, devine dintr-o dată previzibil, ca orice obiect care poate fi închipuit. Or, hazardul este neprevăzutul, imprevizibilul — forța care debordează și care scapă, care se îndepărtează de la căile meditației. Deci nu trebuie căutat printre obiectele văzute sau vizibile. Și dacă nu este în ceea ce se lasă văzut și se vede din față — în genul evidențelor — atunci nu poate fi decît în ceea ce acționează dincolo de ceea ce se poate vedea, în spate și dedesubt, și nu se ghicește decît prin efectele sale; acțiune nedezvăluită, înfăptuire tainică, forțe obscure. Ca acțiune, el trebuie să fie acțiune deturnată, presiuni oblice, reacții imperceptibile, mulțimi de mașinații și urzeli invizibile luînd vizibilul în răspăr. Lucrările, pe care le îngrămădește de aproape douăzeci de ani, impun acest deznodămînt: hazardul suprem, ultimul dintre toate — acela care azvîrle spiritul în cele mai mari incertitudini — odată scos la iveală și exploatate riscurile, *este încetarea cu hazardurile venite de-a gata*, cu hazardul patent și deci cu acele părți (scrutate multă vreme) în care hazardul se arată prin analogie și unde oferă o *imagine* apropiată sieși, adică materiile; aceasta înseamnă să fie convertit în puteri interioare, să schimbe materiile în contorsiuni de forțe care presează gestul chiar înăuntrul lui — îndepărtîndu-l de sine și deformîndu-l — și să devină el însuși (o parte din sine în orice caz) un hazard activ, forță nelimitată, veșnic în derivă.

A sosit deci vremea să renunțe la viziunile informului, la imaginile hazardului, la reprezentările materiei. Dar, și este de la sine înțeles, nu ca să revină la trecut și să recadă fără probleme în contrariul tradițional al delirurilor informului — forme, idei, lucruri. Repudierea materiilor nu are sens decît dacă pictorul, smulgîndu-se



orbitei lor, ia odată cu gestul său și masa forțelor: dacă încetează să le vadă dar nu și de a le avea, dacă le permite să acționeze în miezul grafismului său oferindu-le deschiderea unui traseu, deci un drum, dacă pune capăt infinitei lor dispersiuni; sau, constrîngîndu-le, urmează calea brațului său care desenează, le obligă să ia formă. Cu alte cuvinte se așteaptă din partea lor ca, fără să înceteze să fie hazarduri, să se desprindă de aparențelele cu care observatorul le-a determinat să se îmbrace pe timpul lungii perioade în care el le-a cercetat sub aparențele materiei; sau să fie forme devenind hazarduri și hazarduri schimbîndu-se în forme — forme și hazarduri amestecate crescînd dintr-o țîșnitură. Este în definitiv momentul să se stăvilească cumpenele, alternanțele în care părăsea forma pentru hazard, hazardul pentru formă; acum îi trebuie ambele deodată. El descoperă că pictura pretinde incorporarea reversurilor în fațade; cuprinderea lucrurilor în același timp atît de-a-ndoaselea cît *și* din față; să pună la un loc și în același timp ceea ce vede — ființa lor — și ceea ce nu se vede — afluențele de forțe confuze care iau lucrurile în răspăr. Într-un cuvînt, să suprime alegerea dintre cap sau pajură. Să nu existe decît un singur grafism care să nu fie în întregime nici formă finită, nici cu totul hazard nelimitat. Formă veșnic pe cale să se piardă și neajungînd vreodată la limita sa, hazard pe cale să se dezlîneze dar mereu operant. Jocurile infinitului și ale hazardului nu mai au nevoie să ia aspectul materiilor; n-ar mai folosi la nimic dacă o fac numai pentru ele însele. Trebuie să fie pregătit să poată *semnaliza* din sînul desenului; să nu se mai manifeste acolo prin una sau alta dintre ițele luate din real și conforme ființei lor: ci mai degrabă într-un fel ocolit, prin efectul pe care-l au ele în traseu. Oblic și pe *cale ocolită*. Această nouă manieră de a exista a hazardurilor vestește cu mult înainte cam care va fi direcționarea traseului căutat: absolut deloc o trăsătură după cum se obișnuia: abatere perpetuă; ochiuri în rătăcire, fără deznodămînt, fără capăt; grafism

pervertit, răsucit, peste măsură de distras de la oricare dintre preocupările sale; dorință de forme și dorință de hazarduri, fiecare frustrat în permanență de obiectul său de către celălalt partener.

Cea mai grabnică preocupare: să întreacă printr-o mișcare bine meșteșugită toate hazardurile la un loc și în același timp să le aibă pe toate în mînă. Din izvoarele de tulburări și nenumăratele focare de agitație pe care le-a răspîndit pe drum, fără să fi întors capul vreodată, este vorba să facă din ele acum o singură masă și să le înăbușe înăuntrul unui gest unic — autoritar și plin de hazarduri în același timp — la sînul unei forțe unice — aceea a desenului care va veni. Dacă poate sau nu să meargă mai departe, lucrul stă în întregime în mîinile sale; de acum înainte el nu mai poate conta decît pe gestul său.

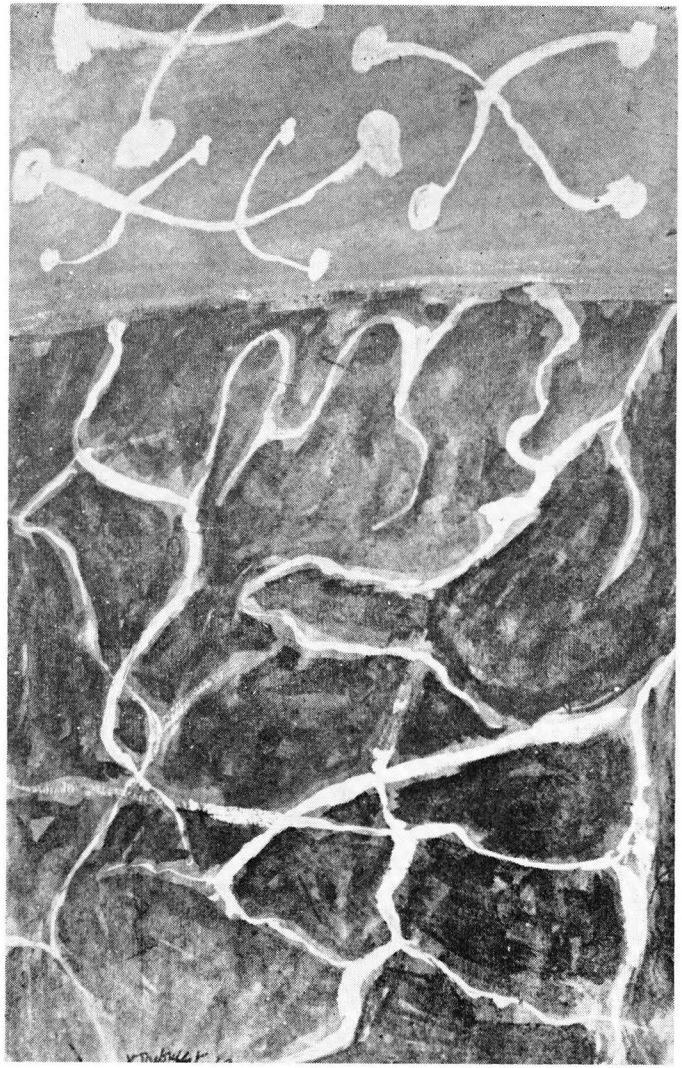
Și acest gest mai trebuie încă să fie modelat și nu va mai putea înflori într-o clipită. Drumuri greșite, primejdii dintre cele mai diverse: trebuie să se deprindă să le pîndească pe toate în același timp, să angreneze pe rînd toți factorii puși în mișcare de cîțiva ani, să cîntărească efectul fiecăruia asupra ansamblului celorlalte — să tragă de unul, să slăbească frîul altuia fără să uite întregul vreodată. Încercarea cere îndemînare. Nu există nici o îndoială că cere din nou căutări și aproximații, manevre de ezitări, forfote de tatonări. A sosit ora marilor coaliții, a sunat ceasul să fie culeș întreg trecutul — ca să-l adune la un loc, să-l părăsească.

De oriunde ar fi apucate, oricum ar fi conduse, considerațiile tind inevitabil în aceeași direcție și, chiar dacă raționamentele au urmat traiecte divergente, concluziile sînt însă aceleași: pretutindeni aceeași necesitate de a se întoarce spatele materiilor, naturalului; aceeași nevoie, de asemenea, de a se îndrepta spre o artă falsă, aberantă, pervertită, care prin ea însăși să poată suplini toate considerentele de care pictorul trebuie să se dezbare dintr-o dată — cultură și hazarduri în același timp, făcînd să pară derizoriu ceea ce este denumit realitate.

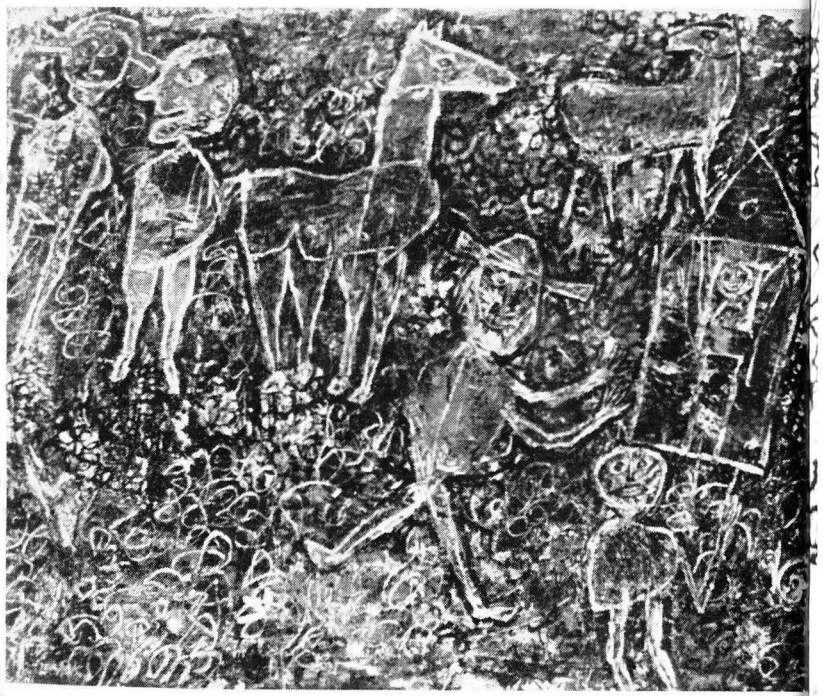


Deci totul arată că lungul ciclu — fărîmițarea formei, revărsarea informului — a luat sfîrșit. Am pornit de la marionete și de la oraș pentru a coborî în interiorul materiilor. Iată-ne. Cursa hazardurilor s-a încheiat. Este de așteptat ca, odată închis cercul, lucrările să fie readuse la punctul lor de plecare și ca, reintegrînd locurile de la începuturile lor, să se măsoare din nou cu ele ca să aprecieze drumul parcurs și să încerce să scape din cerc. Și la aceasta pictorul este cu atît mai mult constrîns cu cît, după ce a destrămat formele, și fiind pe punctul să nege materiile, el se desparte în definitiv de tot ceea ce se numește realitate. Realitatea abolită, ce altceva îi mai poate rămîne? Scrierile sale, batjocurile, distrugerile și înfloriturile sale — nimic altceva decît himere, diverse cifruri pentru făurirea cărora i-au fost necesari aproape douăzeci de ani; drept orice realitate, nu-i mai rămîn decît propriile sale imagini. Imagini fără fond; luate din ele însele și pentru ele însele; răpite locurilor lor de origine; desprinse de pe axele și referințele lor, deci lăsate în voia lor, întrucît în afară nu subzistă nimic care să le poarte, nimic din ceea ce se spune a fi real. Deci, în mod obligatoriu, trebuie să-și ia avînt pornind de la propriile produse; trebuie să se întoarcă la începuturile propriei sale istorii — oameni, străzi, magazine, reduse la niște imagini vagi, fără alt rost decît să servească drept materiale de bază sau materie primă, întrucît materia noastră (pămîntul, solul) a început să lipsească. De la primii pași, bineînțeles, punctul de vedere s-a schimbat oarecum. Au izbucnit între timp afluxurile texturilor fără mișcările cărora nimic nu mai poate continua. Clocotirile, văpăile lor cuprinzînd toate fantasmele, se vor infiltra pretutindeni, vor înflăcăra toate răgazurile spațiului: vor răspîndi deci greșeala cronică în inima aparențelor. Acest amestec de falsitate și de aluzie la lume, de beție și viziune, era fără îndoială ceea ce voiau picturile de la început. Dar azi, pictorul are o cu totul altă experiență despre cealaltă față a lucrurilor

— despre dedesubturile, înăuntrul lor, despre accesoriile lor sau despre ceea ce s-ar putea numi în bloc *contraadevărul* lor. Astfel încît, întărit de lucrările solului, ciocnirea cea mare pe care o dorea între aspectul exterior al lucrurilor și reversul lor — lupta învelișurilor și a dedesubturilor, a miezului și lizierei, a fațadei și dosului, a feței, a reversului — va fi de aici înainte adevărata devenire a lumii, cufundînd toată ființa în conflagrație. Și această înfruntare este pentru adevăr — pentru cultură — atît de periculoasă și de contrarie naturii sale, încît ea nu este nimic altceva decît Eroarea însăși. Iată în curînd Eroarea promovată la rang de adevărată cumpănă a lumii.



1. Peisaj



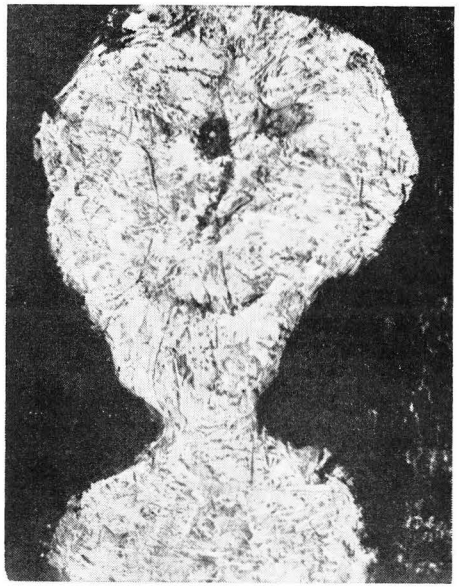
2. Rîndașii

3. Bărbatul cu pălăria moale

4. Muntele năpădit de mărăcini

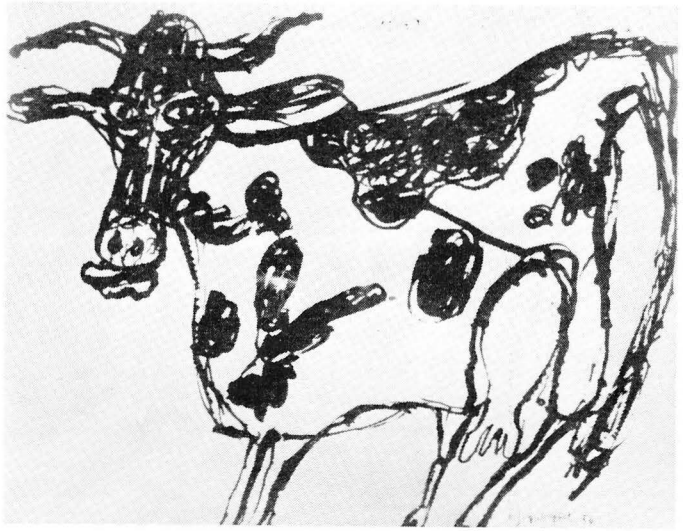


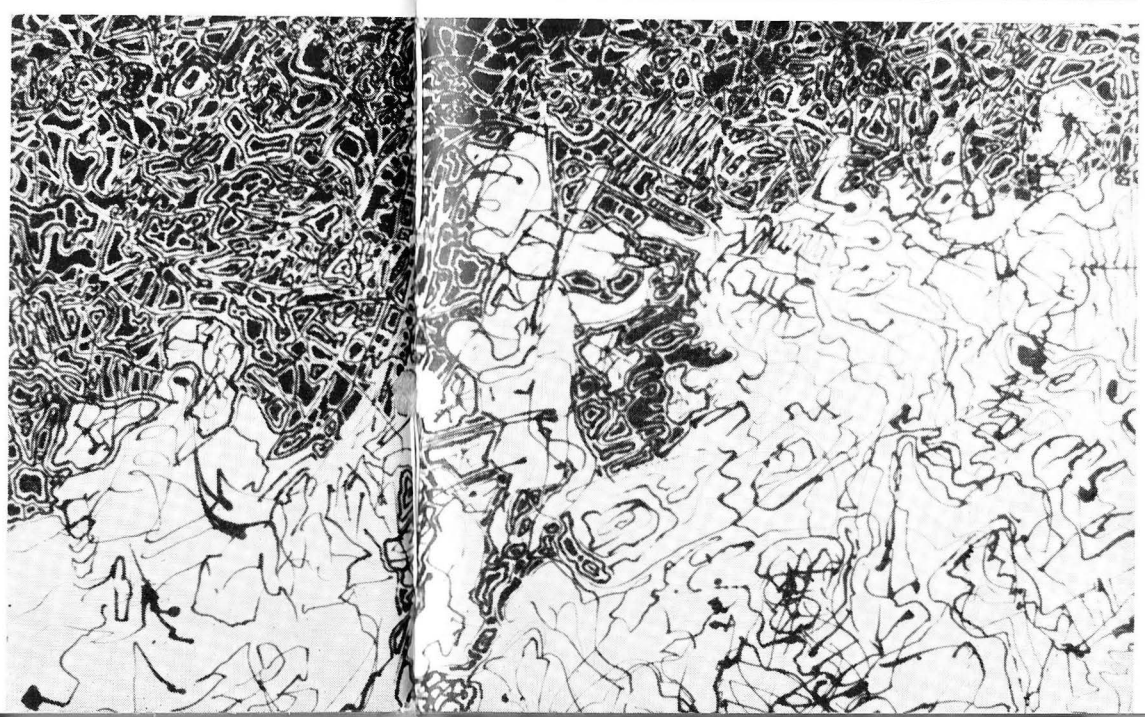
5. Germinație



6. Personaj

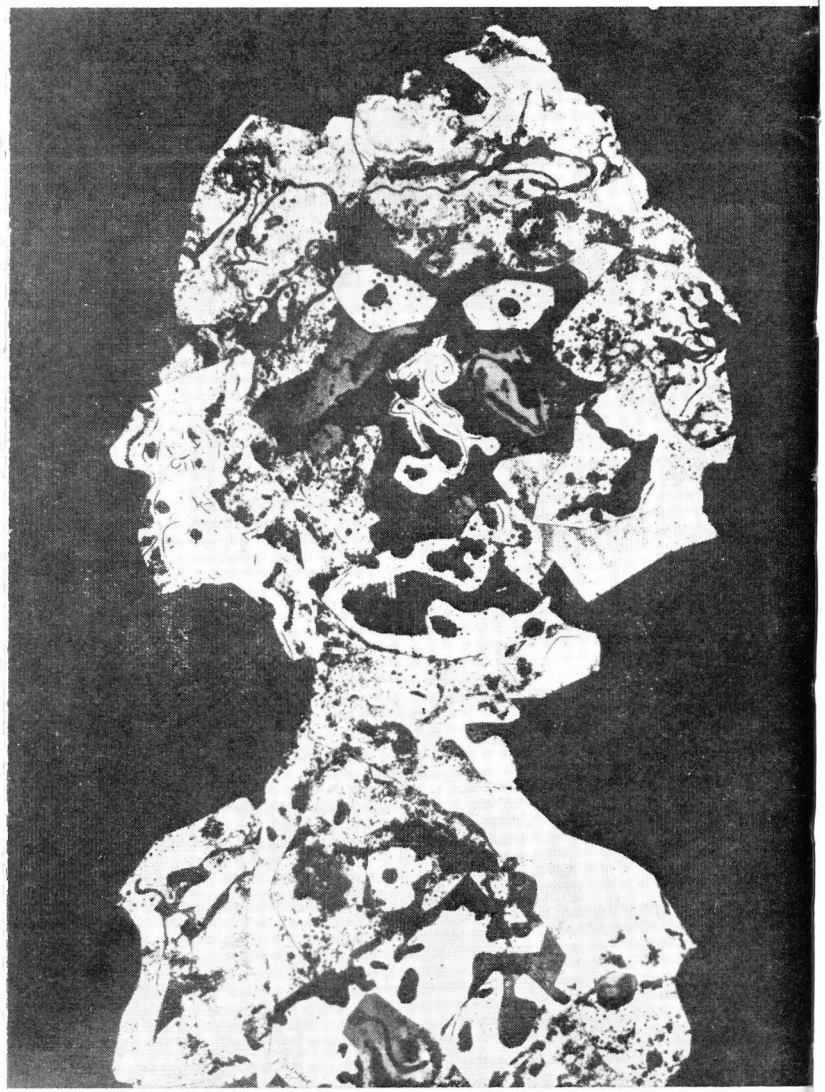
8. Vaca



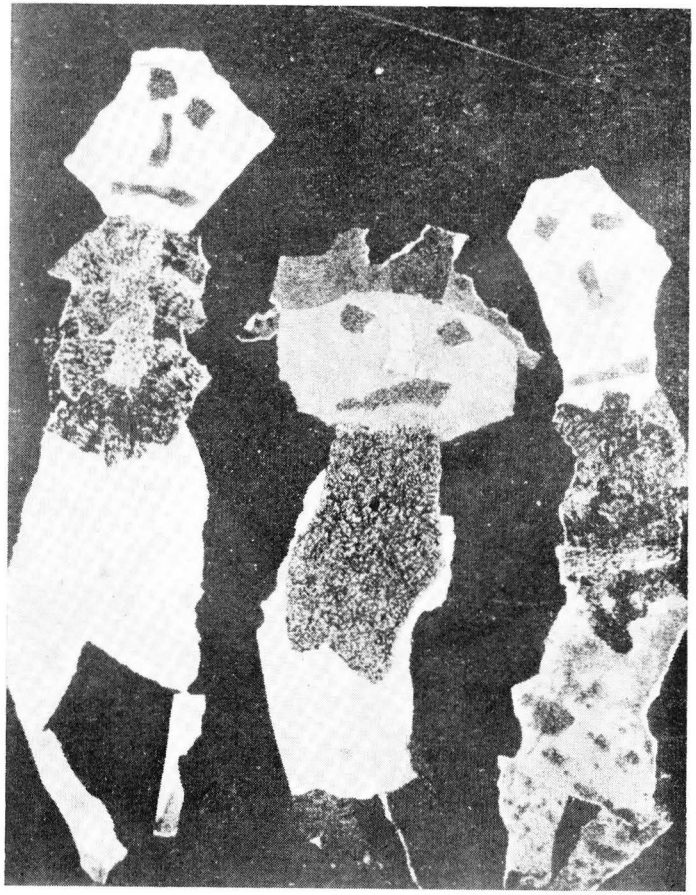


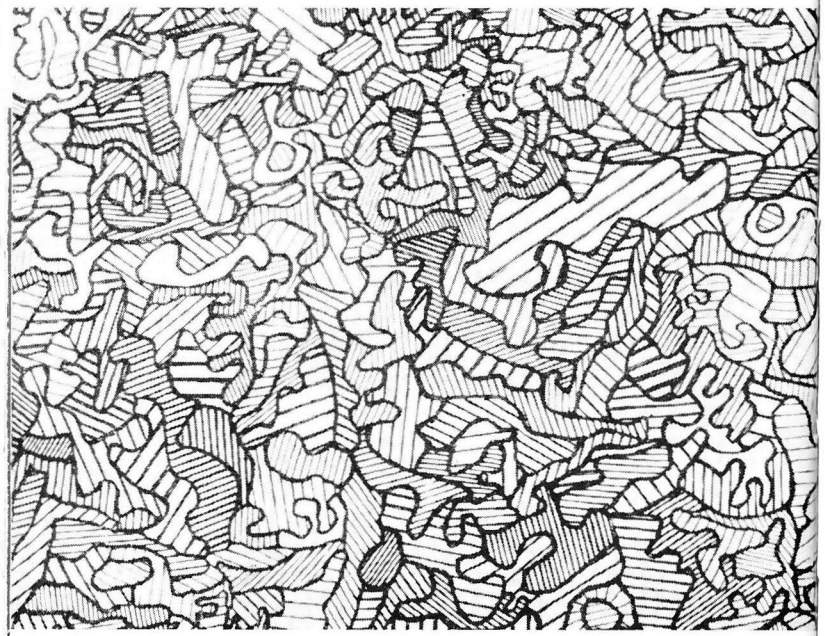
7. Violonistul cu cîinele

9. Figură



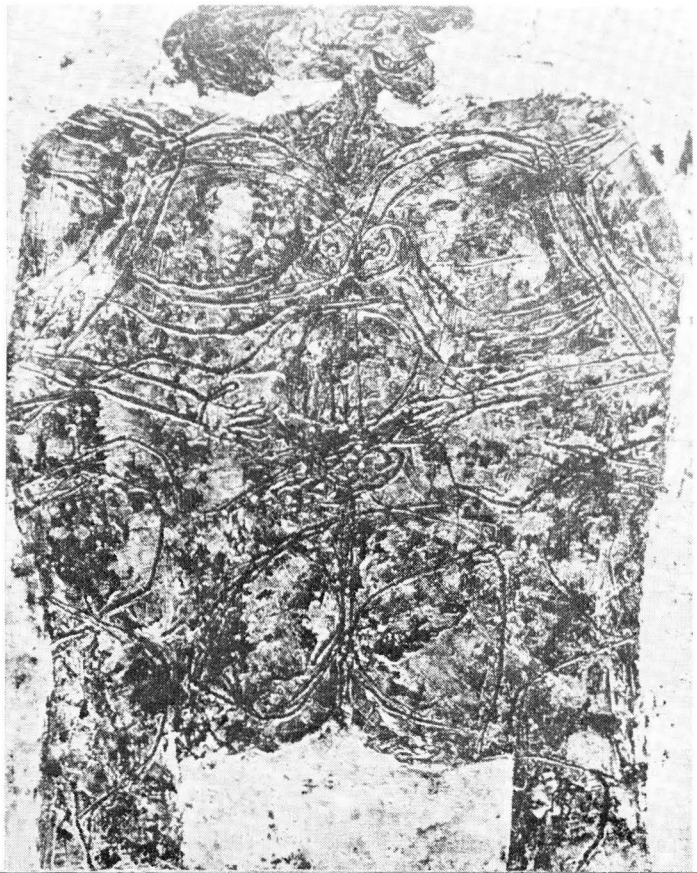
10. Festivalul bărbilor





11. Bogatele roade ale erorii
12. Hoinăreala
13. Compoziție

14. Compoziție



Partea a treia

# NOUĂ CONSTITUIRE, NOUĂ FIGURAȚIE

## Capitolul V

# PRELIMINARII (1960–1962)

### DESENELE DIN 1960

După ce vreme îndelungată au trăit separate, figurile pe de o parte, urzelile întîmplătoare de cealaltă, încep să se împletească încetul cu încetul ca și cum ar fi tins să-și refacă unitatea pierdută încă din 1944 — din vremea în care aparența a început să se dezunească.

Sarcina care îl așteaptă: să făurească o formă care să emane direct din străfundurile texturii. Ar trebui deci ca pictorul să se prefacă în materie, ar mai trebui însă ca, devenit mișunare necontenită, să nu înceteze nici o clipă să emane o formă (adică contrariul său) și să facă din aceasta, într-o oarecare măsură, rațiunea sa de a fi. Sau încă altceva: nu poate fi vorba ca materia să traseze o figură ca din întîmplare și în lipsa oricărui gînd; ci trăsătura, pornind de la o frecventare durabilă a antiformei, să izbutească a-i croi o cale între formă și neformă, între intensitate și relaxare, între unitate și risipire.

Pune în lucru diferitele tehnici elaborate mai înainte și se înapoiază pe tărîmul vechilor sale desene. Cercetînd seriile, etalînd jocul acestora, spicuind ceea ce se mai putea, le reia fără vreo ordine, le amestecă, determinîndu-le să devină



noi succese. Lucrările care rezultă au aspectul unui fel de inventar în cuprinsul căruia, conform scînteierii de moment, sînt trecute în revistă diferitele trepte de existență pe care căutarea le-a schițat între figură și forfoteală, toate nuanțele faptelor pe care desenul le-a pisat mărunt în intervalul dintre formă și împrăștiere.

Și munca sa capătă tot maniera asamblării; numai că, în prezent, în loc de petice de pînză și de hîrtie, combină serii de desene și clase de aparențe, piesele de joc fiindu-i oferite de chiar mijloacele variabile care i-au marcat parcursul. Iar fărîmele de operă care contribuie la asamblarea și îmbinarea acesteia sînt de o specie aparte, de vreme ce au ca obiect eliberarea de trudele de pînă atunci.

Figurile revin pe pozițiile anterioare pe care nu le vor mai părăsi decît arareori, punînd capăt perioadei cînd erau silite să existe separat.

Apar ființe care se divid în două temperamente distincte. Unele sînt alcătuite din scrieturi feroce, incisive și cursive: ieșite parcă din vrerile pe care le-ar fi avut pictorul de a se afirma, de a se impune. În ceea ce le privește pe celelalte, ele au o origine mai îndoielnică. Trăsăturile lor sînt întortocheate și delirante, meticuloase și nedefinite, gata oricînd a rătăci prin ocolișuri. Ființe lipsite de rădăcină, stranii prin plutirea care le însuflețește, într-atît rămîne neclar cine a dirijat penelul la crearea lor. Fără îndoială mai puțin pictorul — cît hula lentă și minuțioasă, de o dimensiune neprecisă — cît fluctuațiile dintre ei, unde parcursul ar vrea să acționeze și unde nu mai există nici pictor, nici materie: nimic altceva decît o trăsătură care se înscrie într-o undă a cărei nesfîrșită curgere este rostogolită de însăși unda.

Desenele vin în valuri, dintre care primul se



avîntă în ianuarie 1960, pentru ca să recadă

în cursul aceleiași luni. Moduri de defăimare încărcate de o furie magică, alcătuind înfocate împletiri încurcate. Cîini, mai întîi care cedează locul unui *animal* oarecare — mase de arabescuri violente, cu labe mișunînd peste tot, animale fără strămoși, mormane de viață, închipuiri clocotinde. Uneori un nimic le transformă în personaje. Alteori, dimpotrivă, același nimic le duce pe calea opusă: atunci nu mai sînt decît simple mîzgăleli pudic numite *Motive*. Se mai ivesc saltimbanci înflăcărați cu mintea hirsută ca și țărînele. Și mai apoi personaje fluide, pline de abateri, unduitoare, înclinate a merge pe urmele propriilor himere — printre altele a visa la străvechile matrice așa cum se va contura în *Legende*.

Pretutindeni se îndreaptă către *Soluri și Terenuri*, către *Corpuri de dame* și *Peisaje grotești*, către *Locuri cursive*.

Mai 1960. Se ivește cel de-al doilea val, mai mare decît primul. Desene care sar de la o serie la cealaltă, înnodînd legături nestatornice. Țîșnește uneori cîte un personaj ieșind din *Peisaje grotești*, sau îndreptîndu-se către pămînturile îndesate, sau revenind din străfundurile *Portretelor*, și mai apoi înclinînd către asamblările de amprente, către *Mirobolus* și *Locuri cursive*. Trecut de *Bums*, de femei parcelate, fărîmițate ca ogoarele. Trecut de *Portretele* clocotitoare — cu cît mai puțin privite cu atît mai eficiente. Trecut de asemenea și de *Marionete* și de *Soluri și Terenuri* sau de *Intermedii* și *Personajele monolitice*. Trecut și de capetele monumentale în formă de tubercule, acoperite cu pălării ciudat de moi.

Între aceste ființe se strecoară ici și colo fărîme de țărîne de diverse facturi, plecate în căutarea tuturor celorlalte priveliști cercetate odinioară: *Soluri și Terenuri*, *Amprente texturologice*, *Asamblări de amprente* și *Rețelele* — uneori cîte o *Topografie*. Dar fluctuațiile peisajului sînt dominate



de *Desene în cruciulițe* și înțepăturile lor. Este de la sine înțeles că acestea din urmă, cufundate brusc într-o sumedenie de mîzgălituri cursive, devin și ele în mod obligatoriu încurcărețe, impetuoase, cîștigînd în energie ceea ce pierd în precizie. De fapt semințele texturologice sînt pe cale să se transforme în dans de particule. punctele în *pointillés*. Cîteodată aceste pachete de înțepături, de bastonașe, dau naștere unei priveliști. Cîteodată dau naștere unui personaj. Și alteori — cel mai adesea —, personajul apare și băsicuțele particulelor rămîn: încep să se formeze ființe copleșite, exaltate și febrile; dîrdîitoare și slab închegate, încăpățînate să reziste unor valuri de asalturi numai ca să nu-și piardă vagul lor conținut.

Figuri perforate, ajurate, lăcașuri instabile, nuclee de forțe găurite de razele din jur; excentricități agitate fără motiv, transportînd în jurul lor gogoașa nonsensului și țesînd foieli nepremeditate.

Se caută o direcție în care ar luziona diversele elemente venite anterior bucată cu bucată, în care bancurile de hazarduri, combinîndu-se, ar lansa un grafism neprevăzut care în același timp ar emana din ele și le-ar elibera: o trăsătură care ar fi ca marea: compunînd în jocurile hulei sale forțe venite de pretutindeni în același timp fără ca vreuna dintre ele să poată fi discernată; un desen fluctuant în care s-ar găsi toate peripețiile Marelui Hazard.

A petrecut aproape douăzeci de ani ca să denatureze aparența, să falsifice realul, azvîrlind în drum părți din lucrările sale care sînt tot atîtea artificii introduse în lume. Și azi le desface de ceea ce ele au falsificat, le rupe legăturile cu lumea prin simplul fapt că le manipulează ca pe cărțile de joc; sau, mai bine-zis, rupîndu-le de vizibil împotriva căruia se revoltau, le ia ca de sine stătătoare și nu le compară decît între ele, ca și

cum numai ele singure ar forma o lume închisă. În definitiv, nu reține din agresiunile sale repetate decît colecția de imagini și de năluciri pe care le-au provocat: noroiul și lutul său, pasta sa de modelat, rudimentele vor deveni ele însele de aici înainte.

## PARIS CIRCUS, LEGENDE (1961–1962)

Își ridică tabloul pe verticală. Muncile consacrate texturilor le-a efectuat aplecat peste tabloul întins pe sol, curbat către materii, deci plecat spre pămînt ca și cum prin toate acțiunile sale se înclina în fața lui. Să instaleze pînza pe șevalet îmbracă deodată întreaga sa valoare de răzvrătire, sensul plin de decret arbitrar prin care pictorul afirmă că tabloul său este un pretext de artificii contra materiei, contra naturii. Ridicîndu-se, pînza încetează din acel moment să fie un dublu al solului ca să devină pe furiș replica pictorului în postură de gesticulant, de profanator; așezînd-o drept în picioare ca pe o oglindă, o reintroduce fără să se gîndească în răstimpul mersului și al gesturilor lejere. O ridicare banală a suportului: actorul își reia postura de dansator. Interval de salt și de capriciu și nu de tîrîre și ascultare ca mai înainte.

În trecut nu era decît lipsă de atenție, concesii făcute materiilor, rătăciri ale inumanului, pasiune pentru absență, pentru austeritate. Ce-i poate fi mai opus decît orașul? Orașul: centru al tuturor artificiilor (așa cum este tabloul în picioare), țarc în care omul se afirmă pînă la exces, pînă la a exclude și a uita tot ceea ce se putea să nu fie el; mediu din care este izgonită orice concesie făcută pămînturilor și unde domnește artificialul. A concedia materia înseamnă întoarcerea la oraș. Să mergem deci la Paris. Dar nu pentru a vedea ziduri murdare, macadamuri uscate și tot ce se poate găsi acolo obscur și subteran. Ci, din contră,



pentru a lua ceea ce nici natura și nici străfundurile nu sînt în stare să ofere: trotuare săltărețe, mari magazine, fațade teatru de marionetă, mulțimi colorate, scări rulante, pietoni trîndavi, picioare săltărețe, expuneri ostentative.

Își instalează iar sediul la Paris. Și fără să aștepte, *Paris Circus* își deschide porțile în februarie 1961.

Intenția obiectului veghează aici gestul; nu se vor mai găsi forme decît în mod deliberat. Acelea care vor conduce reprezentarea vor înmănunchea caractere al căror amestec este propriu teatrului bufon: jocul lor va fi vesel și în același timp tragic — vesel pentru că prin el se afirmă actorul, lui îi datorește viața; tragic pentru că în mijlocul acestei veselii este în joc chiar viața actorului, depinzînd în întregime numai de firul subțire al veseliei sale.

După tonurile neîntrerupte și terne, scena va fi acoperită de bălțături și contraste violente. Totul nu era decît șușoteli, pași furișați și bețiii solitare; de aici înainte, strigăte și salturi gratuite, afirmarea de antinatură. Forme arbitrare, culori țipătoare și oraș, toate condiții ale unei spectaculoase rupturi.

Vibrații ale solului, un salt în parcul de distracții: străzi săltărețe, mulțimi dansînde, foieli grotești, forfoteli nebune. Mulțimi care se agită pe o suprafață-tejghea pe care nu reușește să o rupă nici masa mare centrală a unui autobuz, nici cîrdul copilăros al mașinilor. Șosea plină de mașini, trotuare, ferestre: același furnicar de ființe le străbate în toate sensurile. Coloane frenetice brăzdează fațadele și aparatele mecanice, inundă zidurile formînd o fantasmagorie care lasă urme amestecate în formă de scrieri — firme de magazine, pancarte de omnibuze și numere de automobile.

Domnește arbitrariul; pictorul a revocat materia, hazardurile și țărînele. Poate nu atît pe cît o crede el. Și apoi, arbitrariul pictorului este și el un fel de hazard, și nimic nu se aseamănă mai mult decît hazardurile între ele. Fără îndoială că gestul de a trasa o linie înscrie un semn în materie și acest aport este pentru noi ireductibil la încîlcelile informului. Dar pe de altă parte, ca același gest să fie și arbitrar, aceasta vrea să însemne că el violează în mod obligatoriu formele stabilite și renegă orice imitație. Or, în starea prezentă a lucrurilor scapă formelor consacrate tocmai forțele materiei. În așa fel încît, atunci cînd caută arbitrariul, mîna urmărește această — ființă stranie: o linie care, trasînd forme, este pe ascuns în căutarea, *orice s-ar putea crede*, a unei înrudiri profunde cu informul și tinde să se înzestreze cu virtuți analoage celor care se atribuie curgerilor materiilor. În cazul de față orașul, pentru că a devenit ca un cod în care pictorul își regăsește nevoia de artificii, de capricii, nu poate decît să fie atras de hazardurile nelimitate și să încline spre ele; funcția care i-a fost hărăzită îl poftește pe ascuns să purceadă spre inflexiuni asemănătoare lor; și atracțiile străzilor sînt destinate să derive spre exagerările *Materiologiilor*. Astfel mașina va fi carnea și figura intersecția curgerilor care se înfruntă; fațadele și vitrinele, evoluînd, se vor schimba în focare de tumulturi și încrîncenări de forțe. Și de data aceasta va mai trebui să piardă o iluzie. Arbitrariul suveran nu este cu nimic mai puțin miraj decît estomparea pictorului. Purul capriciu nu are mai multă existență decît absența pură. Și el se stabilește într-o clipită — așa cum nu cu mult înainte au făcut-o neatenția și uitarea.

Pentru formă, informul sălbatic nu este decît o plasă de greșeli neinteligibile; și pentru încîlcelile informului, forma nu este decît decret arbitrar. Dar dacă s-ar reuși să fie prinse amîndouă deodată în cursul aceleiași trăsături, să fie închise împreună? Capriciile lor opuse ar fi



obligate să coexiste și să-și conjuge forțele lor contrarii și, respingîndu-se neîncetat unele pe altele, n-ar înceta să se propulseze, fiecare împiedicîndu-l pe celălalt să se oprească acolo unde se găsește, deci de a fi odată pentru totdeauna; în așa fel încît o astfel de linie ar înmulți arbitrariile și, înmulțindu-le, le-ar face infinite, compunînd gradul cel mai înalt de inventivitate.

Cum să nu prevezi că revenirea scenelor alegre și răsunătoare este însoțită pe dedesubt de împingeri ale materiilor și că, din adîncul zonelor ascunse, forțele sensibilului exercită o presiune crescîndă ca să se egalizeze în aparență, să pătrundă în forme, să le deregleze, făcîndu-le să-și piardă substanța împingîndu-le și dîndu-le impulsii în masă, să le tîrîie pe astfel de drumuri încît ar fi obligate să se smulgă lor însele și s-ar spulbera în figurații stranii?

Decorul este format dintr-un mic număr de elemente care se regăsesc pretutindeni și care, înzestrate cu semnificații distincte, se pretează să fie întrebuințate ca piesele unui joc de asamblări; pictorul le poate combina așa cum crede de cuviință și dacă nu reușește să le schimbe separat cu scopul de a prospecta puterile fiecăruia în asambluri de complexitate mișcătoare. Primul dintre ele este constituit de șosea și trotuar. Așternînd pe scena străzii un plan sumar cît mai puțin diferențiat posibil, suprafața lor comportă un simplu principiu de ordine: linia de bordură a trotuarului, fără de care întinderea n-ar fi decît un covor inform — un capăt de țară nedefinit așa cum au mai existat o mulțime. În această suprafață ruptă în două, în care toate piesele decorului vor fi plantate, orașul își găsește gradul său de existență cel mai frust.

Că la linia trotuarului se mai adaugă masa unei mari celule nevertebrate, și se ivește al doilea element al scenei, care convertește în oraș întinderea șoselei: automobilul — uneori înlocuit de



cîte un autobuz. Introvertită, formînd o unitate

de locuit ca o nacelă pe roți, ea adaugă planului șoselei vagi tăieturi care acționează ca pietrele sau ca bucățile lipite din *Topografii*; și, spre deosebire de bucățile de asamblare, se poate acomoda cu aproape toate pozițiile pe care am voi să i le dăm. Celulă și fluture: mașina este toate acestea deodată — vom vedea dealtfel că va lua aere de insectă într-un zbor violent.

A treia piesă a rețelei străzilor este vitrina de magazin. La fel ca și automobilul, ea introduce pe scenă un principiu de unitate, iar pentru că comportă diverse articole și obiecte disparate, oferă o coeziune de alt tip: capitonată cu un amestec de lucruri, poartă în ea germenii dizlocării sale. Este deci făcută să ocupe o poziție privilegiată pe scenă; focar de agitație, țarc tensionat, gata să dea drumul unui puhoi de mulțimi, de la ea se va porni vîna majoră a ciclului: de la ea se va schița un vîrtej care, cuprinzînd toată priveliștea, va suscita înflorirea *Legendelor*, tîrînd într-una și aceeași sarabandă tot ce pînă atunci era dezacordat, distinct, eterogen.

Urmează, în fine, învăluind totul și dîndu-i aspect de oraș, fațadele alăturate și diviziunile planului lor continuu. Ele sînt ceea ce domină și coordonează ceilalți pioni: însuși eșichierul. Alcătuind cadrul care învăluie turbulențele locului și le protejează contra incoerenței, ele sînt ceea ce rămîne atunci cînd totul se agită, impermeabile pentru circulație. Cadrilajul lor este elementul cel mai solid al spațiului nostru: însuși simbolul ordinii urbane și, datorită acestui fapt, pe planul desenului, factorul care prezintă cea mai mare consistență. Tocmai de aceea, și cu atît mai mult, această consistență se multiplică prin încărcătura culturală cu care fațada imobilului este investită. De-a lungul peripețiilor timpurilor, locuința a rămas în linii mari aceeași. Povestea ei nu prezintă decît slabe variațiuni pe paralelipipedul rectangular — mai mult sau mai puțin ingenioase — cu mai mult sau mai puține referiri la arhetipurile templului grec;



speculații pe seama unor concepte de geometrie, a căror autoritate nu a fost niciodată discutată. Și cum aceste concepte sînt, dealtfel, și acelea din care a purces gîndirea noastră, locuința pe care o cunoaștem împlinește și rolul de bază al culturii — bastion extrem — pretutindeni presărat, pretutindeni prezent, bastion al ordonanțelor celor mai vechi.

Din cauza diferitelor lor constituții — linie, masă simplă, masă populată, ansamblul cadrilat de mase — aceste elemente trebuie să opună diferite feluri de rezistență la presiunile informului. Primele trei dintre ele sînt incontestabil de natură maleabilă. Ar trebui să fie destul de ușor să li se dea astfel de inflexiuni încît să ajungă să semene cu asamblări topografice sau chiar să ia turnuri materiologice; și se poate sconta ca aspectul lor formal să se preteze fără probleme la torsiuni și distorsiuni care să le conducă treptat, treptat, către trăsătura aberantă pe care pictorul o caută. În ce privește munca necesară pentru a constrînge pe ultimul dintre factori să se plieze acelorași devieri, este de așteptat să fie mai anevoios, dacă rezonanțele și valorile cu care fațadele sînt încărcate în mod tacit ating într adevăr rădăcinile cele mai profunde ale gîndirii

Jucîndu-se cu aceste patru piese de bază ca să monteze decorurile orașului, manevrează prin ele tot atîtea semne care corespund cu diverse nivele de existență pe care le-a scrutat mai demult separat sau două cîte două: simplă scriitură informă (bordura trotuarului), celulă fără importanță (automobilistul), suprafață circumscrisă conținînd obiecte disparate care se îndreaptă împotriva coeziunii sale (vitrina), o vagă grilă — analoagă aceleia a spațiului cartesian — la care se raportează ființele și toate mișcările (fațadele). Pentru prima oară se hotărăște să asambleze aceste elemente pe o scenă unică; și, în plus, să le oblige să se măsoare cu ardorile infinite ale materiei ca să le tulbure în aceeași

măsură și pe ele și să le aducă la o stare de incertitudine în care șovăie între formă și împrăștiere. Dar, neputînd să le controleze pe toate în același timp, începe prin a le lua unul cîte unul și a doza acțiunile lor relative; studiază comportamentul unuia, al altuia, efectele fiecăruia asupra întregului, le face să varieze împreună cu scopul să determine în cele din urmă priveliștea întreagă să rupă dintr-o dată și fără rezerve cu alternativa clasică a ordinii și a haosului, a atenției distincte și a neatenției nebunești.

Căutînd să contrarieze caracterul economic al trăsăturii — spiritul său de geometrie — cu ajutorul unei urzeli grosolane de pete, presară fondul cu pete mari, brute, care se străduiesc să tulbure ceea ce are cadrul urban într-o formă prea strictă. Apare astfel o urzeală elementară și haotică făcută să aducă tulburare în sînul artificiilor urbane — borduri, pavaje și capace de canaluri, omnibuze și ferestre; și sub această formă frustă, spiritul materiei, atunci cînd iese din sol, stîrnește răzvrătire și valuri de impulsuri deformate în rețeaua formelor.

Urzelii punctiforme i se substituie o învălmășeală de curgeri murdare, vehemente, făcute din straturi măturate, raclate, amestecate, care supun figurile unor prăvăliri din ce în ce mai zdrobitoare.

Reducîndu-și variabilele, el retrage din decor piesa cea mai robustă: fațadele. Rămîn pe loc, ca să fie confruntate cu materia, elementele capabile să se plieze fără prea mare greutate rudimentelor formelor care au populat muncile materiei. Au existat mai ales niște personaje sumare, mese, bolovani și pietre. Azi reține ființele care de la bun început se pretează mai bine să fie tratate ca acelea, după modul generalităților informe și pieselor neprecise: oameni, trotuare, autobuz și mașini și șosea.



După ce a coborît din nou la nivelul pămîntului și s-a pitit în covorul șoselei, tabloul se desprinde oarecum de atracția țărînelor și se ridică progresiv; planul orizontal, la care se limita spațiul, începe să primească, în partea superioară a tabloului, un apendice constituit din momeala unui plan vertical; apoi introduce partea de jos a fațadelor. Abia așezat, acest fragment de ordin urban este asaltat de mișcările solului care, lăsîndu-și violențele să izbucnească, se străduiesc imediat să le încurce.

Febra crește curînd sub efectul elementelor care seamănă agitație pe fațade și le tulbură din interior: inscripții și vitrine, personaje la ferestre. Firme și reclame, acoperind vitrinele, răspîndesc peste tot o stîngace și încurcată urzeală grafică care cuprinde și frămîntă rețeaua arhitecturilor și care, prin ortografia falsificată și conținutul cuvintelor scrise, contrariază în plus și legătura care duce de obicei gîndul la ideea de fațadă, deplasîndu-l și rupîndu-l neîncetat, distrăgîndu-l așteptării sale. Nu sînt acolo decît jene cumulate: cuvinte stîlcite, asocieri grotești, pamflete derizorii, prostești și fără sintaxă, materie sonoră incoerentă care este mai degrabă textură decît text — cîrlige care incomodează vederea și o destramă, obligînd-o să deraieze în planuri străine. Cît privește vitrinele magazinelor, ele sînt împodobite — inițial cel puțin — cu aglomerate de obiecte: pantofi, ochelari, îmbrăcăminte diversă, desenate brut și amănunțit, ca și cum ar face parte dintr-o expunere de idei generale și prototipuri himerice; ele introduc în ordinea locuințelor un fel de focare de agitație independente. În fine, chipuri puse la ferestre, care formează ca un fel de canava de concepte suspendate, desăvîrșesc încîlcirea mișcărilor firmelor și vitrinelor. Bineînțeles că ele sînt încastrate în planul fațadelor dar, în același timp, nu au cu ele nici un fel de legătură, exact ca și cum nu le-ar aparține — simple idei înfipte într-un peisaj de idei.

Obiectele din vitrine încep să exercite presiuni discordante chiar dinspre interiorul faţadei. Curînd după aceea, imobilul, sub presiunea crescîndă a forţelor de dezagregare, începe să se răsucească şi să se sucească luînd aluri chinuite. Ferestrele circulă, determinînd uneori fiinţele care le populau să devină intermediari. Şi culorile clocotesc, alcătuind ceţuri arzătoare, pline de zguduiri murdare.

Cu cît se aseamănă mai mult cu arşiţa şoselei şi sînt alcătuite din mase materiologice asemănătoare pietrelor, cu atît cîştigă teren faţadele şi se extind în peisaj. După ce a modelat ceea ce avea mai la îndemînă din pămînt, pictorul se străduieşte să atragă vitrina în febrele solului coborînd-o în ele sau, dacă vrem, amestecînd-o cu şoseaua.

Ferestrele de sus capătă forme de capace de canal sau ajung să semene cu vitrinele magazinelor. Şi vitrinele dintr-o dată coboară brusc către nivelul materiei; îndreptîndu-se spre confuz, indefinit şi oarecare, se transformă în pachete de puncte, de rotogoale, de trăsături neînsemnate.

Orizontul, verticalul, juxtapuse, formează un plan continuu şi cocoşat de un statut echivoc, între oraş şi fantasmă. Loc stîngaci, vînos, plin de contorsiuni: înainte — depărtat, sus—jos, stînga—dreapta, în picioare—culcat, de la unul la altul fără ruptură nici deosebiri tranşate nici axe stabile.

Automobilul se aplatizează pe sol, îşi îndepărtează roţile şi bara de protecţie şi ajunge să semene cu o vietate ciudată nevertebrată sau cu un pachet de gelatină. Începe să arate a caracatiţă, a fluture împovărat care ar fi avut de-a face cu flori veninoase. Vehicolul se transformă într-un soi de organism primar încă apropiat materiei, dar pe de altă parte, adus la tonusul oraşului: masă de forţe furioase, cu volane şi rujuleţe, locuit de fiinţe devorate de pasiuni zdrobitoare.



Roţi ca nişte capete de pietoni, volane ca nişte capace de canal, totul măturat şi raclat de lame de culori sălbatice. Oraş neobişnuit şi destul de puţin urban, plin de piedici şi circulaţii.

Personajele încearcă diferite constituiri, maşinile vin şi dispar pe o stradă delirantă al cărei dans este provocat de felul cum sînt prezentate dughenele. Faţadele şi vitrinele se mărunţesc şi se înmulţesc nemăsurat, adunînd o mulţime de piese ţipătoare cusute împreună, care compun ca o zonă nemăsurată; celulele lor se umflă şi se întind şi, părăsind orice urmă de rigiditate, încep să şerpuiască de parcă trăsătura s-ar strădui să găsească, dar fără să-şi piardă felul său atent, serpentinele demente ale *Materiologiilor* şi ar tinde să regăsească sugestiile adîncurilor şi pliurilor lor, dar fără să piardă vreun moment controlul traseului. În timp ce se îndepărtează de cursul lor şi în timp ce cresc cucuie în toate sensurile — tinzînd spre materii — fără să se lase pradă lor — depărtîndu-se de forme fără să evadeze din ele — se apropie de linia recentelor automobile-caracatiţă: automobile, şosele, imobile în acelaşi ton. Şi, în cele din urmă, personajele însele, regăsindu-şi memoria experienţelor fugitive făcute în 1960 în unele desene din primul val, sînt la rîndul lor prinse de boala protuberanţelor şi se înzestrează cu de la sine putere cu aere demente şi întortocheate.

Septembrie 1961. Se nasc *Legendele* şi fiinţa care le bîntuie. Noul personaj este decupat ca o vitrină care şi-ar fi modelat îngrămădirile pe meandrele faţadelor şi ale automobilelor făcute din polipi pe curburile inscripţiilor. Elementele personajului urban se contopesc într-o masă comună. S-a format o fiinţă care în anatomia sa încrucişează faţade, vitrine, automobile, pietoni, ferestre, canale şi şoseaua. Oraşul va putea deci să se retragă din scenă.

Figura *Legendelor* condensează peisajul urban. Și cum însuși acest peisaj este produsul unei încorporări de rătăciri ale materiei în planurile orașului, personajul mitic proaspăt creat este condensarea tuturor stadiilor de a fi pe care pictorul le-a frecventat: urzeli materiologice, personaje, peisaje, forme elementare, arhetipuri vagi de ființe încă și mai vagi și, unele peste altele, toate elementele care compun imaginea străzii.

Împrejurimile s-au prăvălit în bloc în membrele sale, s-au strecurat în ascunzișurile și în mișcările sale, fără să fie în mod special figurate acolo și fără să păstreze ceva din trăsăturile lor specifice — deci sensibile pretutindeni într-o manieră ocolită, acționînd dedesubt și oblic. Multitudinea lor nu mai are nimic dintr-un peisaj văzut, identificabil punct cu punct: priveliște vibrînd înăuntru și foind în spatele a ceea ce se vede; sau și mai bine — căci ce sens are să se separe locul și figura cînd figura atît de manifest nu este nimic altceva decît chiar locul? — ele nu mai sînt decît priveliști și personaje formate dintr-o singură trăsătură debordantă. Exterioarele sînt înăuntru: informe — deoarece invizibile — și operante pretutindeni.

Traseul sinuos, mărunțit, duce la nimereală în valul său toate elanurile, toate dereglările și, pentru întîia dată, aruncă pe pînză fără să le prezinte direct: pe cale de a acționa sau de a se zbate în interior; încălcînd urme și țesînd printre scrieri, cu toate că nu sînt arătate nicăieri. Linia a început să ia drumul căutat: ea secretă dintr-o dată forma și grămezile, figura și rătăcirile.

Ființa, nemaiacceptîndu-și rigorile trecute, primește și lasă să acționeze mulțime de evocări, de mișcări și afluxuri care sînt considerate a nu fi ea; vechea vocație a figurii este ca și anulată, pentru că nu mai poate trece drept refugiu — cu



atît mai mult drept meterez — al identității. Nu numai că este plină de o puzderie de excepții și glisări de plan, dar trăsăturile sale sînt astfel alcătuite încît supărătoarea sa înclinație spre derivă este înscrisă pe însăși ființa ei, și instabilitățile-i sînt ireparabil congenitale.

Spirite abundent încărcate de corpuri eteroclite: la nimereală, strada, peisajul, prăvăliri de sol, mașini, uși și geamuri, ceruri bîntuite de ochi sălbatici, aerul plin de rostogoliri, fluturi, grădinile sumbre, pămînturi sălbăticite, piatra meditativă, poalele zidurilor pitite, timpurile trecute, apa care unduiește, foielile vitrinelor, burete locuit de vid, excesele preaplinului. Toate drumurile trecute, înlănțuindu-se, împletesc o plasă de ochiuri pline cu zgomote disparate în ocolurile unei scrieri bogate. Duhuri de mare concentrație cu fețe bogate în reversuri, cu interioare burdușite de exterioare și învelișuri debordînd de dedesubturi, pretutindeni mișcătoare, acționînd pretutindeni, nicăieri aparente.

Această figură cu sînge bogat s-a compus într-un spațiu organizat după moda tradițională, deci plecînd de la o punere în scenă în care priveliștea înconjoară figura și împrejurimile se găsesc la marginea și în afara personajului. Cum ea a absorbit priveliștea, conține acum ceea ce dintotdeauna se întindea în jurul ei. Deodată, zona care revenea locului în distribuția clasică și care avea funcția să scoată în evidență forma, această zonă a devenit vacantă, stîrnind întrebarea privitoare la soarta care ar trebui să-i fie rezervată. Să fie lăsată goală, adică așa cum este ea acum ar echivala cu conservarea fostei sale semnificații.

În spațiul golit de fond s-a născut o zonă căscată căreia nu se știe ce întrebuințare să i se dea. Un lucru este sigur: trebuie să i se înlăture grabnic prezența aparență.

Treabă stînjenitoare. Nu este numai vorba să se dea trăsături unei bucăți de spațiu enigmatic, fără existență în orientările gîndirii noastre, dar mai trebuie și ca traseele care vor încolți în jurul figurii să n-o înece, deci s-o piardă de îndată ce va fi prinsă într-o țesătură de fire absolut la fel cu cele din care este făcută ea însăși.

Seria face parte din transcripțiile deliberate și conduse de voința de a figura ființe prezente spiritului. Apoi, efervescențele materiilor au intrat puțin cîte puțin în acțiune și, pe măsură ce aruncau în calea trăsăturii mai multe contrarietăți, graba traseului de a-și alătura obiectivele sale s-a pomenit ca și distrasă și derutată de la scopul său inițial, și grafismul, hotărîndu-se să adopte atitudinea deturului, a început să lungească drumul. De atunci, rătăcind și pierzîndu-se, îndepărtat într-una de la cursul său, a pierdut din vedere ceea ce a vrut la început, mergînd chiar pînă la a pierde din vedere că voise ceva. Și în cele din urmă desenul l-a părăsit, lăsînd doar un grafism divagant, ocupat doar de propria-i pribegie. Astfel trăsătura s-a modificat în întregime. Contrariat în intențiile sale primare, acumulînd în vederile sale tot mai multă neatenție, atașamentul său față de idei și de ființe s-a destrămat pe drum. Și în timp ce-și pierdeau atracția și forța, în timp ce, îndepărtîndu-se, se încurcau, scriitura a devenit cu adevărat născătoare: s-a apucat să producă spațiul fără să mai fie condusă de gîndul obiectelor. Astfel încît, invers tablourilor din seria *Paris Circus*, pînza este acum bazată pe niște grile de linii și pete sinuoase, absolut lipsite de intenție, în care actorul, transformat în ghicitor, examinează apoi veleități de figuri — întreaga aparență trăgîndu-se dintr-o urzeală abstractă și arbitrară, căci joacă rolul mărunțaielor de pui folosite de auguri.

Traseul *Legendelor* s-a născut dintr-o denaturare a orașului și a formelor de către materie în același timp cu denaturarea materiilor de către trăsătura



arbitrară. Este deci produsul unei duble deturnări, în care forma a fost falsificată de forțele informului, unde informul a fost falsificat de violența contra naturii trăsăturii, cele două mișcări conjugîndu-se ca să dea naștere unei aparențe extravagante.

Fondul se caută.

Căutînd să ia în tablouri aceeași linie ca și figura, se populează de ciorchini de celule asemănătoare ochiurilor personajului — ceva mai discrete totuși.

Într-o serie de desene botezată *Exodus*, ființele din *Legende* se înconjoară de mai multe tipuri de fonduri împrumutate de la trecut ca să vadă dacă nu s-ar găsi vreunul care să fie tocmai pe măsura lor: cînd fond alb, cînd fond negru (foarte puțin accidentat), uneori priveliște texturologică sau mediu materiologic compus din bucăți mari, cusute, apoi umplute cu o pînză deasă de bastonașe și mici trăsături groase.

Clocot de guașe vehement tragice, cu fondul brumăriu și linii din tuș între care circulă mîzgăleli de învolburări albe — și unde duhuri buimace și împleticite rătăcesc printre mulțimile de desene materiologice amestecate cu *Drumuri* și *Șosele* și rafturile de magazine.

Vin și pleacă asocieri care fac și se refac după combinări diverse, înclinate cînd spre *Legende*, cînd spre *Paris Circus*.

Cîteva desene, apoi o mulțime de guașe care, din martie și pînă în iulie 1962, desfășoară un dans de bălțături fantastice. Tot felul de ființe demente sau țîșninde, tremurînde sau rele. Figuri care, pierzîndu-și capul, nu mai păstrează decît cîteva mînjituri înconjurate de smîrcuri mîzgălite. Dar mai des torente de scene de stradă cu tonuri arzătoare, în care clocotește un teatru plin de gloate și de trăncăneli: trotuare pîrjolite, pietoni exasperați, fațade răsucite, inscripții derizorii, imobile săltărețe.

## Capitolul VI

# PLAN CU HOURLOUPE (1962–1967)

## HULA CARE URLĂ URLUP EGAL. „HOURLOUPE" (1962–1964)

Fondul a pătruns în trăsătură, în figuri, încurînd toate ițele: lumea, de aici înainte lipsită de fond și fără nimic pe ce să se sprijine, este pretutindeni în același timp și fond și formă, hărăzită deci instabilității. Dar din această cauză, locul fondului rămîne gol. Și dacă trebuie umplut, sau mai degrabă emis prin gest și schimbat în grafism, nu trebuie să-și regăsească acolo trăsăturile cele vechi, deci să aibă aerul de a fi un fond vizibil. Nici loc de fond, nici loc de figură: loc care încetează să fie loc, fără ca totuși să înceteze de a fi. În afara diviziunii fondului și formei. Deci loc fără loc. Loc fals.

Iulie 1962. Pe cînd răspunde la telefon, își lasă vîrful creionului cu pastă să alunece pe resturi de hîrtie. Se formează figuri întîmplătoare și vagi, pe care le taie apoi cu linii roșii și albastre. Apoi, după ce le-a decupat, observă că dau naștere unor jocuri de linii de îndată ce sînt așezate pe un fond negru. Erau lipsite de sens; muncite de gînduri negre, împinse de ele, se încarcă pe loc cu aluzii neprevăzute. Îi vine ideea să facă din



ele o carte mică însoțită de texte în jargon. Placheta poartă un titlu cu rezonanțe ciudate, care va servi la desemnarea întregului ciclu. S-a născut *Hourloupe*.

Figurile — personaje, animale și obiecte — făcute dintr-o trăsătură hotărîtă, categorică — propun forme cu contururi precise, afirmate clar, așa cum poate fi glasul unui delir protestatar care le dă o linie foarte artificială. S-ar zice că sînt ieșite din capriciile unui spirit foarte hotărît s-o ia razna, să se rătăcească, să se deturneze de tot ceea ce l-ar putea face să încline spre o imagine adunată în jurul unui centru, în așa măsură încît greșeala și pofta de înșelăciune care le stăpînesc să devină inima și însuși centrul aparenței. Nimic surprinzător după aceea, dacă ființele născute sub astfel de auspicii par în același simp aberante și exacte și, pentru a spune totul, maniace, hazardate și absurde și violent conceptuale. Și culorile folosite sînt și ele special făcute să sublinieze caracterul lor înșelător. La culoarea neagră a fondului și la albul hîrtiei se adaugă roșul și albastrul vîrfurilor pixurilor, cu totul două tonuri atît de puțin complice nuanțelor sensibilului cît și maiestății clasice a formelor; într-un cuvînt, vehement false și antinaturale. Și foarte curînd picturile vor ajunge să folosească gama aceasta a cărei tonalitate o vor respecta tot atît de mult ca și funcțiile: negrul pentru a dota suprafața unui fond uniform pe care toate celelalte culori vor fi așternute după aceea, uneori pînă la a o acoperi cu desăvîrșire; albul pentru a disocia masele și a da un trup (mai mult fantomatic); roșul și albastrul pentru a trasa grafismele — urzeala celulelor, dungile lor — și pentru a nuanța, a voala, chiar a astupa albul anumitor suprafețe.

Le revine acestor figuri misiunea să se înzestreze în așa fel cu o rețea de vecinătăți încît să compună împreună cu ele o suprafață uniformă — o pînză în același timp continuă și distinctă,

care să le prelungească și să se prelungească în ele, în absența oricărei rupturi precise.

Pentru a începe tatonările prin care, de la o ființă infimă, trebuie să ia naștere o întindere, pictorul începe, după obiceiul său, prin a exploata fondurile de care dispune. În trecut, și-a plămădit diferite feluri de zone care toate tindeau spre dizolvarea locului așa cum a fost el totdeauna înțeles, definit, ordonat: acestea îi pot servi azi, în mod provizoriu, de mostre de privelişti, capabile să convină mai mult sau mai puțin spiritului figurilor sale model. Ignorînd ceea ce caută, și neputînd conta decît pe propriile sale materiale, nu are alt mijloc, la început, decît să se inspire din decorurile tip al căror caracter egal și uniformizant l-a și încercat.

Iulie-august 1962. În unele guașe, figurile lui *Hourloupe* își conferă decoruri diverse, pleacă să încerce diferite terenuri și pe drum ajung să parcurgă o serie de nivele care, așa cum au făcut *Legendele*, vor trebui topite și condensate. O primă experiență constă din a înconjura personajul cu un peisaj indefinit care, într-un mod conceptual și fals, evocă marile întinderi de terenuri austere. Atunci fondul este compus în felul unui tablou de asamblări care ar fi alcătuit dintr-o juxtapunere a unor sinuoase celule vărgate. Această regie, care nu va mai fi reluată decît mult mai tîrziu, este înlocuită cu o alta mai familiară, în care fondul, compus dintr-un ansamblu de pete și trăsături neglijente, este ca un fel de amestec de *Drumuri și Șosele* cu *Texturologiile* vii: cînd este astfel făcută, priveliștea se colorează cu puternice culori cîmpenești. Al treilea dintre montaje revine la procedeele plachetei *Hourloupe*; acolo figura este înconjurată de un fond negru uniform. Cît privește al patrulea decor, se reîntoarce spre oraș: fațade, uși,trotuare și străzi.

Își așterne fondurile ca întotdeauna, pe încercate, într-o suită de combinări în care le suprapune, le încîlcește, le amestecă în așa fel încît



devine imposibil ca priveliștea să fie atribuită unui soi anume. Se amestecă Locuri materiologice și vestigii de șosele cu moloane dungate duhnind rustic; strada, începînd să semene cu cîmpiile, pare uneori gata să clocotească; fațadele par să se fi format în albia torentelor sau în straturi de pietre; și trotuarele își atenuează rigiditatea acoperindu-se de noroaie năvalnice, de zone line.

Mai presus de orice, studiul se îndreaptă spre modul de a racorda figura și locul și de a cifra dunga de spațiul care s-a format în jurul personajului. Diversele fonduri sînt pe cale să se amalgameze și, în plus, figura și fondul caută să-și dizolve discordantele ca să nu facă din ele decît o singură urzeală plină cu aceleași imposturi.

În ciuda amestecurilor, fondul este departe de a fi la diapazon cu figura ciudată care revine neîncetat; și acest dezacord provine din faptul că trăsăturile ei rămîn prea legate de unele spații dinainte de *Hourloupe* și rămîn prizoniere ale registrelor lor specifice. Încurcărețe și năvalnice, decorurile schițate n-au părăsit vreo clipă aspectele lor de cîmpii, de țărîne, de grădini, de maidane, de cîmpuri materiologice și de texturi, cînd de fapt figura derivată din *Legende*, care trebuie să le învăluie, s-a născut pentru că a adunat toate privelistile fără deosebire — și mai ales pe cele ale orașului. Pentru a li se potrivi, ele mai trebuie să urzească un spațiu de o egală generalitate — și deci extrem — care să reușească și să amestece la nimereală toate orînduirile locurilor. Este deci natural ca pictorul, în căutarea unei privelişti adecvate, să fie din nou obsedat de ceea ce lipsește spațiilor cu care și-a înzestrat figura: orașul, străzile, decorurile făcute din linii foarte apăsate și frămîntate din artificii — aducînd cu sine spiritul de antinatură, gustul pentru artificial și fals.

Februarie 1963. *Locus Mariole*: guașe și pînze care alcătuiesc o lume neterminată în care ființe

oarecare — dungi, grafisme deturnate — ar fi fost surprinse în plină evoluție — oare îndreptîndu-se spre celulă? urcînd spre figuri? regresînd sau crescînd? — totodată în suspans și debordînd de forțe. Creaturi incerte, embrioane vagi, îndoielnice, neștiind ce oare să devină — obiecte sau personaje? — ființe bastarde, înfruntînd o priveliște brutală, luptînd ca să-i asigure un loc; mase tranzitorii ezitînd între nume și neant, nimic altceva aici decît forme instabile, capabile să se schimbe de la o clipă la alta în fragment de priveliște sau în personaj. Deci ființa se află aici la locul de obîrșie și spațiul în lăuzie, ezitînd între două poziții propice pentru a zămisli orice: figurile și locurile.

Acest soi de matrice care nu pot fi calificate, bune să îndeplinească orice și să primească orice — oraș, cîmpie, spații inculte — gata să străpungă cu spiritul prin registre, să joace rol de receptacol în care cuvintele saltă și alunecă la infinit: ar trebui să fie capabile să determine decorul orașului, să-l facă să intre în flexiunile lor inconsistente. Și fără întîrziere sînt supuse încercării fațadelor. De aici ies șase pînze, care schimbă orașul într-un delir inextricabil de bucle întortocheate și fără capăt. Acoperind ființe și obiecte și cuprinzînd spații, se schițează cu totul altceva decît un decor familiar: un țesut de grafisme rătăcitoare și de piese îmbucate (dintre care unele sînt brăzdate de dungi). Și, atenția deplasîndu-se de la lucruri spre urzeala scriiturilor, iese la iveală analogia celulelor care fomează strada și forme de *Locus Mariole*. Ceea ce în subiectele din februarie nu era decît ființă ireală și nicăieri situată, în tablourile acestea primește un trup și o aparență de materialitate. În același timp, ființele grafice din *Locus Mariole*, căpătînd importanță de oraș, se transformă în pseudo-realități, în timp ce, făcînd cale inversă, priveliștea urbană ieșind dintr-un astfel de humus se subțiază și se îndreaptă spre fantasme, sau mai mult încă: decît să fie un loc concret și limită



tinde să primească consistența unei scriituri eludate în care trec, amestecate, rezonanțe multiple, mulțime de ecouri confuze și mai ales aerul orașului.

Căutările se învîrtesc în jurul unui singur lucru: secretarea întregii întinderi prin îmbucarea traseelor deturnate — deturnate de inform, deci închizîndu-se, și deturnate de formă, deci ducînd dincolo de bucla lor. Judecînd după ultimele tablouri, doi sînt factorii care le împiedică să ajungă undeva. Pe de o parte, personajele, rămînînd credincioase vechii lor imagini, rup mișcarea de derivă a spațiului. Pe de altă parte, aceleași pînze sînt traversate de la un cap la altul, în partea de jos, de o linie care, delimitînd suprafața șoselei, păstrează o bandă îngustă, uniformă, distinctă de restul privelștii: bordura trotuarului împlinește aceeași funcție ca altădată linia orizontului.

Martie 1963. Un tablou, *Bogatele roade ale erorii*, în care întreaga suprafață este compusă din aceleași piese flexibile asamblate una lîngă alta și barate de dungi ca și figurile plachetei *Hourloupe* și care, rupînd dintr-o dată tot ceea ce mai lega pictura de trecut, pune ghergheful de bază din care se vor ivi toate urzelile care vor urma.

Spațiul este plin, și este plin fără cea mai mică ruptură de la o margine la alta a pînzei. Nu mai e nimic care să semene cu un fond. Nimic a cărui unică funcție să fie scoaterea în relief a unei zone a vizibilului, ieșirea la lumină pe un fel de scenă și posibilitatea să se dea în spectacol. Nici cea mai mică parte care să rămînă în urmă și care să se sacrifice ca, prin contrast, să determine privirea să se așeze în altă parte, pe ceva ce și-ar primi strălucirea dintr-o astfel de modestie. Și nimic care să amintească vreuna din axele mari de care se servește gîndirea pentru stabilirea planurilor — nici cer nici pămînt, nici sus nici jos, nici

înainte nici în urmă, nici stînga nici dreapta. Nici o împărțire, nici o axă, deci nici un centru din care să plece ordinea lucrurilor.

Singure liniile, dungile, culorile lor, pe măsură ce se torc și țes propria lor pînză, își iau sarcina să deseneze spațiul. Nimic altceva decît linie și totul este linie. Toate sînt logos, în afara rătăcirilor lor nu există nimic, și acest logos, pentru a se desfășura și a lua formă, se lipsește de convenție, nu are nici o nevoie ca o scenă să fie instalată înainte de a intra în joc și care să-i regleze evoluțiile după nevoia de a împărți spațiul în două. Înaintează în afară a ceea ce este numit scenă; sau, mai degrabă, scena sa și-o făurește singur, rînd pe rînd. Stăpîn pe baletul său.

Nu ia de-a gata despărțirea dintre fond și formă, nu vede în ea legea spațiului său; dacă această despărțire ar trebui să apară, el vrea s-o facă să ia naștere plecînd de la el, iar născocirea să-i revină propriei sale trăsături. Este deci de așteptat să nu se găsească nimic din ceea ce se numește formă, întrucît nu există acolo nici un fond și, fără fond, nu există formă. Cum de acolo nu se poate detașa nici o formă, suprafața care să iasă din astfel de erupții ar trebui să pară în întregime uniformă. Și chiar așa este tabloul la început. Nu se găsesc în el decît grafisme și ocoluri nesăbuite care îndepărtează ochiul fără a prezenta nici cel mai mic loc în care reflecțiile sale s-ar putea opri și fixa.

Trăsătura este totul. Prin ea și de la ea provine totul — desenul a ceea ce se percepe, sintaxa sa, zguduirile, denivelările, ființa sa. Înseși divergențele dintre planuri, care sînt mai degrabă modulări și speteli, el le provoacă doar prin jocurile sale. Nici un spațiu înaintea lui — în afara spațiilor de care se îndepărtează: adică toate. El este chiar logosul. Calea pe care o urmează este numai aceea a proclamării sale, proclamarea sa atinge tot ceea ce enunță, lucrurile nu sînt decît ceea ce deapănă el. Nu se îndreaptă spre nimic văzut, cunoscut și nici adevărat, spre nimic ce conține regulile jocului său. Într-



adevăr, el nu se îndreaptă *nicăieri* — spre nimic care să nu fie dinainte o parte a spațiului: se aventurează. Cum nu are vreo țintă de atins, nici un obiect, nici vreun loc la care să ajungă în linie dreaptă, îi lipsește ideea de a merge pe un drum scurt și nici o cale directă nu-i este deschisă. E condamnat deci să rătăcească întortocheat. Astfel se profilează cursul itinerarului său: deviații, derute; contorsiunile sale, destrămîndu-se, desfășoară partea vizibilă, cursul se orînduiește, făcînd aceasta, orînduiește spațiul. Din această cauză traseul este în deplina posesie a logosului. El apasă, se imprimă și, pe măsură ce-și împănează cu greșeli rătăcirile și ocolișurile, aprinde tot ce se întîmplă, face teoria lumii, a șmecheriilor și frazelor sale șchioape.

Din orice parte ar fi urmărită linia, aceasta progresează întocmai unei crestături neprecise și grăbite. Scriitura depune eforturi să treacă printr-un mediu îmbelșugat, fără crăpături, ca să se lege de o masă prea densă care-i rezistă; și, în același timp, această suprafață care-i rezistă nu există decît datorită ei, este cea care o face ființă, care o susține și o menține să existe pe locul unde a pătruns: spațiul a luat ființă. Se naște în mișcarea în care scriitura respinge și trasează; apare pe măsură ce mutilează, ca un abces care nu se arată decît în clipa cînd se sparge; întinderea este înfruntarea dintre o linie care străpunge și un prea plin străpuns. Astfel, la capătul liniei și jurîmprejur înflorește la infinit un mediu bogat în ramificații, absolut nedefectabil, pe care scriitura îl rostogolește în fața ei întocmai unui val de progresii indistincte pentru totdeauna și care fuge neîncetat.

Scriitura despică și divizează ceea ce pătrunde, dar și strînge una de alta buzele pe care le desparte. Într-adevăr, ea desparte, dar în același timp ține strîns legate pulpanele de suprafețe pe care le respinge de o parte și de alta, ca și cum ar coase ceea ce taie pe rînd, cosînd, tăind cu una și aceeași trăsătură; încurcînd ceea ce orînduiește. Și pe deasupra, ordinea pe care o croiește se destramă

cu atît mai mult cu cît, rătăcind la întîmplare și neavînd nici un loc unde să meargă, nu-și termină niciodată înaintarea și nici nu găsește vreun capăt drumului său. Tatonînd fără scop, fără nimic înainte și deci fără sfîrșit, de ce oare ar încheia odată pentru totdeauna cu nehotărîrea? Și în aceste condiții, neterminată, infinită cum este, cum ar putea ajunge vreodată la ceva finit? La orice ar fi definit și definitiv? Printre altele să *definească* o suprafață închisă? O arie care să se închidă în sine și care, rupîndu-se de spațiu, se înzestrează cu un centru propriu și autonom? Hărăzită să nu poată nici clădi, nici fonda ceea ce se numește o formă. Centrul și-l are totdeauna în altă parte, mai departe, în afara ei. Și veșnic respinsă, deportată, se pomenește împiedicată pentru totdeauna să se îndrepte spre ceva ca o fisură despicată între formă și fond. Cele două zone care mărginesc desenul sînt condamnate să rămînă echivoce, veșnic nehotărîte, neputincioase să scape din încîlceala lor. Ele se deznoadă fără să se scindeze, se dezunesc rămînînd legate. Astfel încît este imposibil ca o ființă stabilă să se degajeze sau să se decupeze din ele.

În trecut cei doi versanți despărțiți printr-o linie erau prinși într-o foarte riguroasă distribuire a spațiului — și foarte simplă totodată: unul era interior desenului și în interiorul figurii, în timp ce celălalt, azvîrlit în afara grafismului și al formei, le era exterior. Aici, în schimb, nici afară, nici înăuntru; și nici mai mult exterior decît interior. Între stînga și dreapta, desenul nu alege, nici nu dă de ales; nu tinde nici pentru una, nici pentru cealaltă dintre părți, este neutru și atît; și se poate spune despre el că nu are vreo înclinație. Oricare zonă am vrea să o alegem, este alternativ afară înăuntru, mergînd de la unul la altul și învăluind în sine pe unul și pe celălalt; în mod egal, toate fețele sînt și dosuri.

În timp ce, pătrunzînd în inima priveliștii și deschizîndu-și drumul, spiritul înaintează de-a lungul unei linii, permite desfășurarea unor pachete de haşurări orientate divers. După locul spre



care se îndreaptă privirea, variază și distanțele dintre dungi: largi la stînga și mai înghesuite la dreapta. Dacă ajunge să fixeze marginea dreaptă a desenului, ochiul este imediat distras de la obiectul său de către țesutul mai rar care se desfășoară imediat la stînga. Pe deasupra, același țesut din stînga este mărginit la rîndul său de mase haşurate ale căror dungi sînt distanțate diferit, și așa pînă la infinit. Din grupe de dungi în grupe de dungi, spiritul este antrenat în niște ocolișuri care transformă suprafața într-un labirint de erori.

Grafismele care șerpuiesc printre dungi, încrucișîndu-se, buclîndu-se, compun alveole, ele însele informe întocmai ochiurilor din care s-au născut. Trăsăturile nu erau decît aiureli nelimitate; acum ele se mai și transformă în celule discrete, amorfe, din care fiecare definește un pachet de dungi orientate și la fel distanțate. Astfel, striațiile se distribuie în mase finite și circumscrise, care provoacă apariția discontinuului în magma sinuozităților: urzeala primă este și ea alcătuită din bucăți, din suprafețe limitate. Cu toate acestea, deși finite, aceste mase sînt departe de a se limita la ceea ce sînt. Linia, care le mărginește, se prelungește fără întrerupere în diverse alte direcții, dînd naștere unor radicule care vor forma alte celule, care la rîndul lor proliferează, țesînd spațiul prin ezitări. Se întîmplă deci ca și cum fiecare parte, deși închisă, ar produce pe cele următoare și ar pătrunde în ele. Astfel încît, dacă este adevărat că nu există numai trasee continui, este de asemenea adevărat să se spună că nu există numai mase finite, deoarece caracteristicul fiecăreia este să producă germeni chiar atunci cînd se formează, și că de la una la celelalte se întinde, fără salt, spațiul. Astfel construite, nici una dintre ele, deși închise, nu ajunge să se termine, ca și cum fiecare ar fi punga din care a proliferat pînza aparenței. Închizîndu-se într-un punct, celula iese din sine în multe altele și, cu cît se încăpățînează mai



mult să se închidă, cu atît crește mai mult în

afară și se îndepărtează de sine și, rătăcindu-se, țese jur împrejur cîmpuri din ce în ce mai deschise. În jurul acestei celule se dezvoltă un desen ca o tumoare malignă: grafism contagios, evoluînd între celulă și creștere infinită, între dorință de a se închide și dorință de a se întinde.

Roșu. Era albastru, întinderi de albastru; acum țîșnește roșu în curgerile umorilor albastre dînd viață culorilor, contrastelor de tonuri. Cum pînă atunci ochiul nu percepea în rețeaua trăsăturilor decît un cîmp de forțe construind suprafețe fără obiect și fără nume, saltul unor pete roșii definite în acest spațiu nedefinit — cu atît mai definite cu cît importanța lor este modestă în acest mare covor albastru — acționează ca și cum deodată ar apărea într-o zonă confuză tot ceea ce-i lipsea: adică obiecte și ființe. Pusă în alertă de întîlnirea cu ele, privirea este ca și provocată să caute în masa lor un lucru, un personaj, orice, fie chiar și numai o momeală de figură sau un vag embrion de nu se știe ce. Confruntată cu albastrul împrejurimii, partea roșie se prezintă ca un contrariu al priveliștii nesemnificative, și pentru că se opune priveliștii nesemnificative, ea *trebuie* să aibă un sens, puțin importă care, trebuie să i se inventeze unul. Detașîndu-se de loc, partea roșie decupată se așază în postură de figură și, cu acest simulacru de figură nu evocă limpede nici un lucru nici un cuvînt, înseamnă că este cifrat, cufundîndu-se spiritual în încurcături și în conjuncturi suscitînd o muncă de inventare.

În colțul stîng sus, un masiv de piese roșii schițează ca un cap vag de vacă cu două labe. Pe loc, această bucată de bou deschide la dreapta sa un apel imperios, cerînd un trup mai mult sau mai puțin complet cu ajutorul unor piese luate din peisaj. Astfel, grație amabilului aport al unor bucăți albastre cu alură nu prea organică, se aprovizionează de bine de rău cu antricoate, cu o pulpă dinapoi în formă de picior de masă și o coadă acordeon. Abia au luat loc în trupul vacii, că acest neprecis picior de vacă și coada aceasta discordantă manifestă curînd tendința



să se despartă de pachetul de carne albastră pe care-l termină, tendință cu atît mai puternică cu cît fiecare din aceste două organe este făcut dintr-o piesă de o tentă ceva mai deschisă decît bucățile alăturate. Și această piesă, dacă ne gîndim bine, de îndată ce-și ia aere de independență, s-ar schimba bucuros într-un copac. La drept vorbind, chiar într-un fel de copac în care, în loc de sevă, ar curge beton. Plecînd de la un cap și două labe, o vacă rău conformată, atrasă spre dreapta, sfîrșește prin a deveni un măr albastru; din dorința de a-și da un trup, sfîrșește prin a face un copac persistent dintr-o coadă caducă. Și acest copac, abia născut, face să țîșnească minuni. Îi este de ajuns să atingă cu o rămurică o celulă unduitoare ca s-o preschimbe pe loc într-un bazin: un trunchi văzut din profil, prin simpla lui vecinătate, creează un elești văzut din văzduh. Și, în contact cu acesta, se ivește din peisajul nedefinit, ceva mai departe prin contagiune, un obiect al cărui contur duce gîndul la coada unei vaci: astfel se înalță alt copac.

O mlaștină, copaci... o simplă incitație, un fleac și, foarte aproape, două piese roșii informe, formează două aripi întinse care apoi, printr-o dungă albastră așezată între ele, fac să le crească un trup, un cap: crîngul și-a dăruit o pasăre — două suprafețe roșii, o bucată de teren albastru. Și pasărea ajustează vecinătatea după gustul său. Fiind în zbor, își asigură zone de dedesubt; lasă să se aștearnă sub ea mari întinderi neclare, zboară peste vagi locuri sălbatice și, dominînd zonele, transformă o mare suprafață cu aspect lăptos și albastru într-un lac în jurul căruia ia formă imediat o cîmpie. Cîmpie bîntuită, înțesată, populată. Între pasăre și lacul ei, de o parte, și vaca prea puțin constantă, de alta, se ridică o masă înaltă, roșie, animată de ochi din care crește bustul unei fantome. Bust văzut din profil, un nas mare, alb, întors spre stînga, ochiul în creștetul capului. Cum crește acest cap masiv,

 așa cresc peste tot în el alte capete.

Toate aceste apariţii au aceeaşi constituţie fragilă, se evaporează dintr-un fleac. Vaca; este suficient să-i fie privită ţintă coada şi pe loc acolo nu mai e decît un copac; dispare capul, se dizolvă vaca. Zăbovim la cap, se dislocă trupul — transformat subit în tufăriş haotic şi zăpăcit. Ca să se menţină întreaga vacă în viaţă, lucrul nu este posibil decît cu condiţia să fie lăsat atît roşul cît şi albastrul să pîlpîie în acelaşi timp, fără a înclina spre unul sau spre celălalt. Ea nu poate exista dacă nu se furişează din încîlceala peisajului printr-unul din capete şi nu se confundă cu el prin celălalt.

Nici o figură nu e în alarmă, doar în nesiguranţă. Şi această fragilitate este mărită de aspectul greoi, chiar masiv, al traseelor. Au aerele unor trăsături solemne dăltuite în piatră; la cea mai mică insistenţă se destramă şi se prefac în pulbere; în rigoarea acestor afirmaţii ferme nu este loc decît pentru curenţi de aer, pentru pîlpîiri cu aspecte foarte puţin afirmative.

Fiecare părticică de spaţiu are mai multe roluri şi fără să mişte un deget poate străbate ca o frigăruie zone aşezate la nivele diferite: cutare piesă aparţine în acelaşi timp unei vaci, unui copac, unei cîmpii, unui peisaj nedefinit, unei ţărîne; prin intermediul cărora face parte din ansambluri şi nivele disparate, pe care le amestecă în felul în care hula amestecă valurile. Şi această alunecare, care evoluează la suprafaţă, se complică cu o mişcare care de astă dată acţionează în adîncime. Interioară, şi celulei, nu se mai mărgineşte să agite mişcările uşoare ale întinderii plate a aparenţei, ci acţionează pe un ax perpendicular: după direcţiile privirii, aceeaşi celulă înaintează, se retrage, urcă şi scade după înrudirile pe care le are. Intrînd în compoziţia unei fiinţe, se înalţă ca un val ţîşnind afară din peisaj. Şi, cînd în clipa următoare, această fiinţă se destramă, ea cade şi se reîntoarce în întinderea din care a ieşit. Apoi, pătrunzînd în altă figură, se iveşte din nou o clipă şi se pierde. Şi, după fluctuaţiile ochiului şi ale spiritului, se aproprie



mai mult sau mai puţin şi rînd pe rînd, după cum figurile, la combinarea cărora serveşte, se eliberează mai mult sau mai puţin din cîmpul întinderii.

O aceeaşi piesă joacă rol de coadă de vacă, de copac, de fragment de peisaj şi de unitate neînsemnată. Trecînd de la unul la celălalt din aceste roluri, ea se pomeneşte evocînd vreun obiect mic, apoi unul mijlociu, apoi unul amplu şi, în fine, unul fără de măsură, şi aceste diverse registre, care corespund unor distanţe focale diferite ale spiritului, le îngrămădeşte în sine fără mare discernămînt ca şi cum de la unul la celălalt nu ar fi decît un fir, abia distanţa unei alunecări susţinute.

Nu numai că celula face să circule în ea game de zone a căror întindere variază de la infim la imens, dar ea serveşte de asemenea la orînduirea tuturor planurilor spaţiului pe care le amestecă şi juxtapune pe aceeaşi scenă mereu schimbătoare: culcat, aplecat, stînd, în faţă, dintr-o parte, din spate, din profil, din trei sferturi, de sus, de jos, de ici şi de colo, toate faţete pe care le agită în teatrul de mişcări al lumii. Doar una din ele să se schimbe, şi lanţul întreg se pune în mişcare. Planuri şi registre, poziţii şi nivele, claviaturi de concepte, categorii de fiinţe: puzderia licăririlor, clincheturilor lor se încîlceşte, se combină şi clipeşte, transportînd aparenţa într-un puhoi cu de toate.

Agitaţii fără număr, bulbucături în toate sensurile, revirimente nesăbuite, derive către nici o zonă, deghizări fortuite: cum ar putea ieşi din toate acestea o figuraţie sănătoasă? Cea care vine, alcătuită din greşeli, este mai degrabă croită să înşele — figuraţie lipsită de echilibru, scrîntită, în care gîndul trece din dezechilibru în mirare, din mirare în surpriză, ca şi hurducat de toanele unei mari maşinării improvizate.

Începuturi de opoziţii, care nu ajung să se definească, cedează în loc să se instaureze, apoi se resorb şi se duc aiurea. Această magmă plină

de ezitări și hazarduri violente comportă tot ce este necesar pentru instaurarea unui univers: magma este univers și universul magmă, evoluînd indisociabil și direct pe marginea ordinii și a dezordinii, ca pe creasta unui val care fuge.

Deci nimic nu subzistă, dar în același timp nici nu dispare nimic în neant. Atunci cînd se dizolvă un ansamblu, un altul se orînduiește din piesele precedentului; și orice apariție se împrăștie în metamorfoze, desfăcîndu-se în bucățele care se adună la un loc și se dislocă, înhămate la provizoriu, rostogolindu-se din loc în loc, tot mai departe, la infinit.

Calea e bună dar e nevoie de obișnuință; trebuie mers pas cu pas și studiat cum să fie abordată. A sosit momentul unor noi experiențe.

Mai-iunie 1963. O suită de guașe. Acoperă hîrtia cu un labirint de grafisme rătăcitoare și cu celule strîmbe. După care, se aventurează să testeze această zdreanță de ocheți mai mult cu ajutorul culorii decît cu cel al liniilor, cu scopul de a le diversifica fără ca totuși să-i piardă uniformitatea. Sau și mai bine, el studiază funcția culorilor în legătură cu aceea a dungilor, făcîndule să varieze împreună. Străduindu-se să aducă diferențieri într-o rețea de linii fără s-o rupă, folosește în același timp culorile, hașurările, pe care le dotează cu puteri ceva mai egale dînd culorilor tonuri mai strălucitoare. Și contrar celor pe care le-am fi așteptat, folosirea lor conjugată, în loc să suscite o creștere a puterilor lor de discriminare, mai degrabă le neutralizează, sfîrșind prin a întări ezitările incertitudinilor. Atunci cînd culoarea disociază vehement, linia restabilește continuitatea și uniformitatea; și acolo unde hașurările separă cu autoritate, culoarea intervine să le încurce ordinea.

În această dispoziție, personajele și himerele care se înlănțuiesc și se încalcă ies de obicei la lumină, revărsîndu-se peste tot întocmai unei expansiuni albe în zone pestrițe. Ființele plutesc



ca fantomele la suprafața unei ape mișcătoare; mai grotești sau mai lejere, mai puțin răuvoitoare decît odinioară, construite din bucăți puține, uneori chiar dintr-una singură.

Iulie-august 1963. Lucrările au urmat mai multe căi și deci aparențe diferite pe care nu au putut să le racordeze între ele. Tablourile acestor două luni sînt consacrate alăturării lor, recapitulării, în același timp cu o nouă încercare de a vedea în ce stadiu au ajuns. Astfel se întîlnesc pînze în maniera guașelor din mai-iunie — creaturi livide, priveliști pestrițe; altele care se înrudesc cu *Bogatele roade ale erorii* — mare peisaj nedefinit, făcut din albastru deschis și roșu; sau încă altele care, întorcîndu-se mult în urmă, prezintă pe un fond de cîmp, mîzgălite curgător, niște personaje dănțuitoare pline de hașurări. Sînt unele care, depășind limitele, se întorc la subiecte și la maniere cum nu se poate mai străine dispoziției lucrărilor actuale: automobile pe drumuri mărginite de cîmpii; sau simple așterneri de cîmpii figurate în spiritul unui teatru mare și vioi, asemenea unei fierturi abundente de legume.

Atunci cînd la 31 august apare o pînză intitulată *Principiul dănțuitor al lui Hourloupe*, aceasta reunește și amalgamează diversele elemente care au fost separat stabilite în propunerile precedente. Figuri și peisaj: totul este făcut din aceleași bucăți și produs de aceleași fonduri. În modelul acestui tricot se va încuibări întregul *Hourloupe*.

Odată cu intensificarea amăgirilor vine și ceasul marilor formate, crescînd irațional, și cel al monumentalului. Ce-i de mirare la dilatarea aceasta ? Principiul *Hourloupe* fiind tricotarea unei urzeli omogene și în întregime echivocă, ghergheful părții care se vede este prin propria-i natură capabil să se întindă la infinit în tapiserii inepuizabile, cum sînt acelea ale spațiului proliferînd fără cea mai mică reținere. Nimic mai normal deci dacă, luat de valul de scriitură,

pictorul este împins spre larg și spre suprafețele ample.

Octombrie 1963-februarie 1964. Toate subiectele și toate scenele sînt rînd pe rînd aduse la moda grandiosului: imense peisaje virane; vaste zone de gîndire pestriță și tendință mecanică ce nu arată nimic discernabil; personaje rătăcite în culoare labirintice; mari efigii decupate pe fonduri negre. Crescînd febra nemăsurii, actorul este cuprins de dorința de a realiza fresce. De unde iau naștere, după cîteva săptămîni, o lungă, interminabilă și prolixă ghirlandă, cam de opt metri, numită *Inconsistențele*.

O vacă, o casă, o bicicletă și două automobile. Soldatul și paznicul, femeia însărcinată, observatorul, cîinele, pasărea și casa, vasul și păpușa, canapeaua, scaunul, biserica. Prototipul *Figurii*, variindu-și mișcările trăsăturilor sale, produce o serie de diverse figuri care corespund diferitelor funcțiuni și diferitelor roluri; matrița Obiectului dă naștere, prin variațiuni analoage, unei cantități de obiecte sau ustensile care încep să formeze o lume asemănătoare cu a noastră — mai mult: paralelă cu a noastră.

Zonele de alb joacă un rol capital; ardoarea aparenței depinde de strălucirea lor. Or, în timp ce albul de ulei cu vremea se îngălbenește și-și pierde din strălucire, culorile de vinilin — inclusiv albul — au calitatea de a fi deosebit de stabile și de a nu pierde, cu trecerea timpului, nimic din vioiciunea lor primară. Vopseaua de vinil a apărut în cîte una din pînze, sub formă de încercare, încă din decembrie trecut și de aceea, începînd cu luna august, o va adopta excluzînd în mod definitiv pictura în ulei.

Cu brațele vînjoase ale reformatorilor, el își dirijează curajos renovarea tuturor universurilor posibile. Încet-încet și sărind de la una la alta,



toate ființele lumii primesc din partea grafismului și a reînnoirii însemnul mulțimii, al pribegirii, al instabilului. Și, pletorice și aiuritoare, diferite obiecte se formează după cum se întretaie grafismele și după direcția hașurărilor din rețeaua lor fără semnificație: pichet, piane și paturi; puști, copaci și busturi; roabe, ciocane, foarfeci, biserică, briceag și șurubelniță; sate purtînd antena comunicațiilor de mase. Peisajelor halucinante le sădește negi cu cap de om, și pînă și sculele iau aere de priveliști și de ființe. Roaba spînzurată sus ține de pămîntul pe care circulă și de omul umblăreț care o deplasează; vaporului pescăresc i se întîmplă să aibă catarge ca niște lăcuste care boxează.

Și-a pus în cap să ia pictura de la rădăcină. Ceea ce trebuie refăcut este deci lumea de la un cap la celălalt, pe baze noi — aspre și nesigure, hotărîte și clătinînd totodată.

## USTENSILE, HĂRȚI, LOCUINȚE, LOGOLOGII (1964–1967)

Octombrie 1964. Revine la personaje, la ghirlandele de înșelăciuni în formă de peisaj. Pentru că a fost trecută prin încercarea sculelor, cîntarea priveliștii a dobîndit cîteva noi intonații. Piesele jocului sînt mai masive și de asemenea mai grosolane; s-ar spune că sînt ieșite dintr-o mașinărie emanînd din alte vîrste — totodată din aceea a pietrei cît și a nebuniei. Este ca și cum în aspectul priveliștii ar intra chei mecanice, mecanisme de ceasornicărie, diferite crampoane stîncoase, toate ingrediente ale unei naturi de o factură mult mai puțin fluidă decît înainte. Cît privește personajul, el este alcătuit din piese mai numeroase, mai mici, care acum sînt imposibil de indentificat cu unul sau cu celălalt dintre membrele corpului său. Îi vine un gînd tremurător și răsucit cu un tonus agresiv — oarecum în genul arcurilor de ceasornic și al timpului pe care-l propulsează.

Astfel, pendulă sau personaj totuna; ambele sînt preocupate să emită la întîmplare după salturile unui ciudat mecanism o forță sub formă de timp. Într-un cuvînt, se anunță era unui personaj-pendulă, a unei ființe care să funcționeze în felul unui mare orologiu cu mecanism și mișcări din piatră puternică: capul burdușit cu chei mecanice dar aproximative, trupul plin de acțiuni de peisaj mecanizate și de scule peisajate, gîndul balansînd între piese detașate și alergînd neîncetat — între ordine și dispersiune.

Uneori zona nu este locuită decît de un singur personaj destul de puțin clar, și uneori figurile se ridică cîte două în spațiu una lîngă alta. În alte pînze, variațiile se accentuează — mai ales în elementul peisajului. Uneori acesta se retrage complet din tablou, lăsînd doar o mare efigie care se decupează pe un fond negru. Alteori ajungînd la extrema opusă, i se întîmplă să cuprindă întinderea într-un fel atît de grabnic încît dizolvă orice figură în încurcătura buclelor sale și pune el singur stăpînire pe întreaga aparență.

Februarie 1965. Părăsește spațiile mari ca să reia direct legătura cu lumea ustensilelor. Robinete, lavabouri în serie. Și mitul intră în acest fel într-o nouă perioadă. Eroul clasicilor avea o individualitate, un suflet, glezne delicate sau barbă înspicată; limite destul de sărace care nu lasă imaginației decît un spațiu vital redus. Or, lavaboul este impersonal; nici suflet nici sentiment. Spiritul se poate manifesta așa cum îi convine și să se elibereze de tutela dimensiunilor și a proporțiilor de toate felurile. Lipsit cum este de suflet, lavaboul nu este obligat să fie înțelept, nici cuprins în limitele măsurii; și nimic din ceea ce-l constituie nu pretinde ca vreo demnitate oarecare sau vreo ființă sus-pusă să fie respectată. Nimic din firea lui nu interzice să i se arate lipsă de respect; legat prin vocație de murdărie ca și de gesturile fără importanță, nesemnificative,



iuți, aproape că tinde să provoace lipsa de respect — sau cel puțin să îndepărteze considerațiunea. Și în această calitate poate părea mult mai puțin limitat decît ființele zise superioare, hărăzite jocurilor și sentimentelor ponderate și reglate și pasiunilor decente. Așa încît Cîntarea robinetului dă speranța unor spații și cavalcade mult mai tulburătoare decît acea cîntare a lui Roland. N-ar trebui făcut un pas prea mare în plus pentru a gîndi că lavaboul ar putea fi viitorul omului. Nu pentru că acesta din urmă ar fi destinat să devină ustensilă sau obiect; ci din contra, pentru că fabulațiile robinetului și dispozițiile sale, năpădind reprezentarea omului, îi comunică propriile agitații. Și, în agitația care se declanșează astfel, personajul este înclinat să se transforme deoarece, încetînd să se arate doar pe dinafară, se arată așa cum se mișcă și cum se amestecă în curgerea lucrurilor atunci cînd se ia la harță cu robinetul, cînd îl învîrtește, îl închide și îl înconjoară cu gesturi bîjbîite. Acționînd, agitîndu-se cu mișcări infinite, el populează ustensila cu cortegiul propriilor sale gînduri și lasă să acționeze în ele jeturile robinetului, amestecîndu-se toate în mod confuz și tot ce se întîmplă în cursul acestei acțiuni banale se adună în robinet în timp ce acesta se inserează și se împrăștie în tot ceea ce deapănă acțiunea. Ustensilă, actor, nemaideosebindu-se, dispar amîndoi din fața valurilor producției — sau mai exact se retrag în sinea lor. Nu mai există decît o unică pribegeală în care amestecîndu-se unul cu celălalt se cerne calea mergerii; nimic altceva decît un soi de îmbătătoare reprezentație fără spectator, în care se desfășoară figurile unui dans incert, a unei înlănțuiri îmbelșugate, în care actorul nu este numai cel care este crezut, dar și, într-un fel ciudat, unealta de care se leagă: unealtă, actor, legați în sculul unuia și aceluiași gînd. Deci aceste robinete sînt niște capete, spirite furtunoase aceste lavabouri; pline de presiuni și de gînduri care sînt stări ale apei și ale emailului, ale mîinilor și ale trupului, dînd naștere unor fantasme

anonime într-o pînză indesirabilă de curgeri, de gesturi și de fire în care făuritorul, nemaifiind nimic și nimeni, dispare în întinderi nelimitate.

Februarie 1965. Direcția Artelor și Literelor îi cere panouri destinate să decoreze două ziduri ale noii facultăți din Nanterre, pe atunci în construcție.

Luna următoare se apucă de machete. Apar două guașe mari: *Nunc Stans* și *Epokhê*, clocot în care întreaga ființă se expune parcă de-a lungul unui pergament imens care s-ar desfășura, fragment suspendat pe fragment suspendat. Acestea sînt deci un soi de condensări infinite, de rezumate uriașe, de acțiuni depășite de reprezentările lor și în care se amestecă, între sclipiri și confuzii, ființele și lucrurile, toate lucrurile și tot ceea ce este și în plus și ceea ce nu este în mod banal croșetat într-un puhoi de direcții incoerente.

Apoi un tablou foarte mare provenit din prima guașă — purtînd același titlu: *Nunc Stans* — înainte ca proiectul să fie abandonat.

Orologii, pendule, un robinet, o carte, obiecte incerte: lumea ustensilelor. Sosind în grupuri, făcînd coadă, încep să formeze un fel de ghirlande și tind să se organizeze în peisaje; odată luat acest obicei, le vine ușor să se încrucișeze cu vastele priveliști din trecut pe care le mobilează ca niște personaje. Asociindu-se cu o lume de piese oarecare ce le servește drept fond, țes priveliști de obiecte: sticle formînd castele, covor de grafisme plin de lucruri adesea puțin definite, numite prudent veselă, ustensile sau obicte, pămînturi unde, evoluînd cafetiere, cești, zaharnițe, încearcă variații.

În miezul ustensilei, se amorsează încetul cu încetul tendința pe care o are vizibilul să fie în întregime cuprins în împletitura unui singur logos vid de obiecte (sau plin cu toate dar fără nume).



Fie pendula.

La început apare singură pe pînză: logos care-și aruncă văpăile și țese spațiul ucigînd timpul și răspîndindu-l. În momentul următor, cuprinsă de mișcarea angrenajelor sale, ea începe să mocnească gînduri de trafic și simte crescîndu-i pofte de translație. Asociindu-se cu alte cîteva, formează un șir, și munca ei care consta din a face să proliferеze spațiul în lungul timpului pe care-l țese se pomenește cu atît mai multiplicată: monumental *Șir de pendule*. În fine, acestui *Șir de pendule* i se substituie punct cu punct *Transportorul de flux*, căruia are teandința să-i rotunjească colțurile; masele sînt făcute din piese de ceasornicărie, la fel de false dar mai puțin contrastante, mai fluide dar nu mai puțin divagante, emițînd un fel de timp lichid ale cărui grafisme difuzează un spațiu unduitor. Așa încît, de la șir la înșiruire și de la pendulă la flux, obiectele se diluează și, urmînd calea apelor, fac loc din aproape în aproape curentului de dantele care, evadînd din reprezentări, se desface de ceea ce ar putea evoca cea mai mică ființă preexistînd jocului producerii. Și trecînd din salt în alunecare, tabloul se deplasează spre o simplă curgere a unui logos gol, către o întrepătrundere a unor grafii continue care, debordînd, răspîndesc profuziunea aparenței.

Ceașcă și cafetieră, sticlă și lingură, carafă și ceainic. Puști țîșnitoare, foarfeci atentatoare, piane dănțuitoare, cuptoare cu gaz pline de o circulație a morții.

Plecat de la veselă, logosul locuinței ajunge la scaune, la piane și, puțin cîte puțin, se ridică spre casă. Ies la iveală locuințe care seamănă mai mult cu un cocon decît cu o casă, bulboase și cu scări în vrilă. Uneori au baza mobilă ce se suprapune, alteori acoperișul plin de gîndiri întortocheate, încurcate ca niște demersuri montante, și totuși solid ancorate. Sînt unele care nu pot să nu te ducă cu gîndul la albia unui torent văzut de sus în care s-ar îmbuca scări tur-

nante în perspectivă în mijlocul unui edificiu prost finisat, conceput în secțiune.

Mai 1966. Își compune un joc de cărți pentru a permite fiecăruia să-și facă partida sa de *Hourloupe*. Cincizeci și două de cărți alese printre aproape o sută cincizeci de desene — ustensile mai ales și, de asemenea, și personaje, și cîteva ființe mai informe. Titlul primului tiraj: *Banca lui Hourloupe*; titlul celui de al doilea, *Algebra lui Hourloupe*.

Algebră: ea substituie numerelor infinite, valorilor lor precise, cîteva litere nesemnificative, obscure și tocmai din acest foarte mic număr al valorilor elementare scoate la iveală apoi întreaga știință a mărimilor. Cu ajutorul acestor subterfugii și artificii înșelătoare, reușește măiestria de a închide o masă nemăsurabilă în cîteva elemente sumare, să-și reducă excesele la un număr infim de semne dintre care fiecare este, datorită tocmai caracterului vag, atît de excesiv încît e capabil să conțină singur infinitatea numerelor. Operațiile sale se efectuează deci cu ajutorul unor ființe ce-ar putea fi numite informe și care, din combinații în asamblaje, îmbracă valori constant mișcătoare și-și schimbă sensul fără ca ființa lor să se resimtă cîtuși de puțin. Fiecare literă poate varia la infinit; pe măsură ce se desfășoară operațiile se destramă și semnificația ei, se formează din nou și, cu toate acestea, litera rămîne mereu aceeași, deci absolut finită — în același timp finită și perpetuu schimbătoare.

Toate ființele care populează aceste cărți de joc, prin combinări întîmplătoare, sînt destinate să aprindă o gamă variată de văpăi de aparență, să ațîțe valuri, valuri de țesături și, în drum, să inițieze spiritul cu jocul ilogic al unui șir de idei aleatorii în care se elaborează niște lumi în devenire, mai degrabă decît să fie luate în considerație pentru ele însele. Mai puțin imagini decît simboluri, colecție de scîntei ca să suscite pofta de castele ireale: sînt ca niște rădăcini ale tutu-



ror logosurilor false, ca principiile oarecare ale celor o mie de palate ale lui *Hourloupe*.

Stela, nu prea sigură de propria-i soartă, ezită între puhoi și capitalist, între valiză și borcanul de dulceață și chiar și între cozonac și pat. Astfel încît în jurul fiecăreia dintre aceste cărți se țese o urzeală care se schimbă după poftele fiecăruia și dispozițiile momentului. Și în miezul acestei înlănțuiri, fiecare ființă își croiește un drum depărtîndu-se pe căi lăturalnice de ceea ce se aseamănă cu trăsăturile sale. Apoi identitatea sa mai mult sau mai puțin stabilită, pe măsură ce cărțile sînt date pe față și întinse alături de ea, se înconjoară cu ființe surprinzătoare luate la întîmplare și, conjuncturile înlănțuindu-se, nu încetează să-și făurească trăsături veșnic noi.

Halbă peste muc de țigară, libarcă peste soldat — o lume veșnic alta, veșnic aceeași. Semafor peste valiză și drum peste proletar — exuberant și monoton, efervescent și uniform. Sub vilă o cafetieră, un ochi pe față; un ochi pe dos. Legumă ca un mag care se îmbucă cu un pantof care se insinuează în muscă și culminează în condensator care se extrapolează în orice. Geamuri în cești de ceai, val în pendulă. Scriitor. Și pictorul? Nici urmă de pictor pe cartea de joc. Un scriitor, o mînă, un asasin — de asemenea și un pungaș.

Odată cărțile amestecate, ustensilele repun în mișcare lanțurile lor de proliferări.

Un serviciu de pahare de apă pline de părți de apă peisajată, elemente și porțiuni gata să provoace revărsarea cupei.

Paharul este în așa măsură de plin și înșelător încît întreaga cîmpie din împrejurimi este cuprinsă numai de el, și între el și exterioarele sale nu există altă diferență afară de faptul că în el se găsește mai mult peisaj decît în peisajul însuși și că masa sa îngustă cuprinde mai multă



imensitate decît imensitatea care-l înconjoară.

Există cîte unul care se travestește în personaj — facsimil de personaj bineînțeles — deoarece este în primul rînd pahar — și care, intrînd apoi într-un decor cîmpenesc, ia alura netă a unei oarecare măști scrîșnitoare. Aparența sa arată în mod clar că este actor, că nu trebuie luat drept ceea ce pare a fi și că ființa lui este prin esență totdeauna în altă parte decît acolo unde pare să fie. Toate acestea arată destul de bine că paharul cu apă, recipient al imensității înconjurătoare, este o figură care ascunde faptul că joacă alt rol decît al său, mai precis că este o ființă care joacă și toate celelalte roluri și le stăpînește greu. Mai privelește decît privelștea înconjurătoare: este deci ca o ființă care întruchipîndu-și exterioarele mai bine decît sînt ele, de fapt n-ar fi deloc și nicăieri la locul său, cu nimic mai mult la locul său decît în locul altora și prin însuși acest fapt atît de multiplu și divers încît ar fi pretutindeni în același timp: el, nu el, pretutindeni în echilibru, aproape de nerecunoscut. De nicăieri.

*Ustensile utopice.* Fiecare dintre ele se prezintă ca și cum s-ar arăta deopotrivă pe sine și pe deasupra și restul; fiecare nu este numai ea însăși — forma sa, individualitatea, limita care o definește — ci mai este și, la nimereală, întreaga rezervă de infinit care este în jurul său, care este opusul formei sale finite. Veșnic între două luntri: între ceea ce este și ilimitatul a ceea ce nu este, oscilînd, ezitînd. Tentată să fie pahar și tentată să fie tot ceea ce nu este pahar — priveliște nesfîrșită, forțe incomplete, mișcări interminabile, hărțuită prin toate trăsăturile sale între dorință de obiect și apetit nedefinit, neștiind cu care picior să danseze — dansînd deci cu amîndouă. Ea nu delimitează defel ceea ce este numit un loc. Mai degrabă ezită pe propriul său loc și pe acela, fără sfîrșit, al celorlalți — între o formă de existență în care ființa sa subzistă și o alta în care ființa sa se pierde și este obligată să se năruiască. Plutind între situare și nesituare.



Gata mereu să deriveze și să se dezbare de sine. Într-un cuvînt, utopică.

Decembrie 1966-ianuarie 1967. O puzderie de desene, printre care apar amestecuri de scrieturi botezate straniu *Logologii* — după un termen folosit în treacăt de Novalis dar care va apărea de multe ori aici în cursul anilor care vor veni. Cuvîntul *Logos*, folosit ca să desemneze înmulțiri informe de grafisme dantelate, servise drept titlu pentru două tablouri din luna august 1965. Și iată că azi se substituie termenul de *Logologie*. Logologie: logos redublat, logos influențînd logosul, deci folosindu-se de propriile-i secreții. După cum indică și cuvîntul, este de așteptat ca discursul să nu aibă lucrurile ca temă sau ceea ce se numește realitate, ci mai degrabă limbajul lucrurilor — sau acela al pictorului; să fie reflectarea logosului asupra sieși; să constea numai din ceea ce este un logos cînd se apleacă asupra lui însuși, numai asupra sa și înaintează singur, departe de lucruri și de lume, fără suport — fiindu-și singur suport; în definitiv, este de așteptat ca discursul să fie o proliferare nestînjenită a logosului. Și cum cuvîntul *logos* înseamnă mai înainte de orice *regrupare*, pare firesc să se creadă că *Hourloupe* este culegerea culegerii sau regruparea regrupării. Iată deci ce vrea să însemne logologie: *adunătura adunăturii* — în traducere literală dictată de filologie, care mai oferă și avantajul de a impregna pe *Hourloupe* cu o deosebită savoare de meștereală și înlănțuire de meșteșureli.

Și în fond *Logologiile* acestea: îngrămădeli de bricabracuri și amestecuri de amestecături, mulțime de afluențe cu puhoaie de rudimente din puțin importă ce-ar fi ele și amorse de formații oarecare tinzînd spre specii de surse de începuturi care poate că niciodată nu vor ajunge la vreo țintă, precum și îmbrînceli de forfoteli încurcate și pline de plinuri, sau or fi poate ici și colo niște goluri?

Şi pahare de apă. Pînze — decoruri vijelioase scuturînd hăţişuri de capete. Fiinţe aspre, diforme, bufoni pribegi şi poticniţi, ochi zăpăciţi care nu văd unde păşesc picioarele. Cuprinzînd ustensilele, trăsătura logologică derivă din obiecte în personaje labirintice şi din fiinţe alchimice în instrumente alambicate. Foarfeci. Un pahar de apă — un cap mare pe un gît subţirel cu aere de chip aztec, ochi nefaşti cărînd puhoaie negre asemenea vreunei ciuperci veninoase şi halucinatorii.

Atunci cînd apare scara dreaptă, înaltă şi cu înălţări fără sfîrşit — desene, picturi, acestea nu sînt decît pîlcuri de încreţeli şi de straturi pentru avîntări de gînduri. Aşa încît aceste trepte sînt pline de ochi în mişcare, de ochi agitaţi şi scrutători care desfăşoară o mulţime de tîrîri, de încercări şi, în cursul acestor şerpuiri şi a acestor întortocheate înaintări se urcă stadii şi se clădesc ridicări care împing orbeşte tot mai sus. Gravîndu-şi treptele şi încercările cu ajutorul unor neîndemînatice brazde, scara dă naştere unui păienjeniş în care se discută destinele lumii, un sul fără sfîrşit a cărui scriere ar fi, ca şi ele, alcătuită din trepte solide şi şchioape. O mare îngrămădeală de suluri strivite care se împăturesc şi se rup, maree de valuri care, răsturnînd ponderabilitatea ar lua cu asalt culminările inposibile, monumentalul acordeon aztec: astfel de scări de o astfel de înălţime, se găsesc destule şi de toate felurile — verticale, oblice, tîrîtoare, scurmătoare şi cu ascendent extatic.

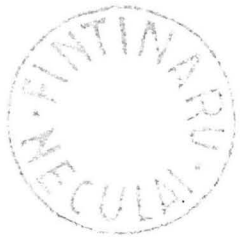
Obiecte în tranziţie, s-ar putea zice informe, deoarece aparenţa lor nu este acolo decît cu scopul să se deformeze şi să incite la greşeli; obiecte pentru prezicători dezinteresaţi şi chiar ineficaci; ceşti-pendule, foarfeci-păsări, cărţi-fluturi, maşini de gătit-cap-de-mort, mobile-imobile, pahare, pietre, scări-fluvii care se învîrtesc, dar se învîrtesc prost, şi uneori virează spre sticlă locuinţe prijinite pe vid, case înscriindu-se în ceşti;



necesarul se găseşte acolo şi de fiecare dată în mai multe versiuni. Cu astfel de balize, locuinţa este pe calea cea bună; s-ar putea spune că este gata.

## Capitolul VII

# UNDE ESTE VORBA DE CULTURĂ ȘI DE HOURLOUPE ȘI, DE ASEMENEA, DE FEREASTRĂ




Deși existența sa este în întregime fondată pe despărțirea primă dintre finit și infinit, dintre limitat și nelimitat, dintre împlinit și izbucnire, numite de ea formă și materie, cultura a șters ceea ce putea tulbura și mina neîncetat în materie corpul a ceea ce ea numește forme — adică pe cele ale sale — excluzînd de pe domeniile ei tot ceea ce nu i se pleca ei. Astfel, în registrul pe care la origine îl numise global materie — și a cărui rațiune de a fi era să fie *altfel* decît ceea ce numea ea formă și să nu se raporteze la ea astfel încît, prin contrast, să fie garantată în permanență identitatea registrului formelor — ea nu a reținut decît aspectele capabile să se supună ideilor sale (în cazul de față numai acelea care puteau face obiectul unei analize geometrice sau al unui discurs științific) cu excluderea celorlalte specii de ființe pe care le-a cenzurat, respins, anulat, ascunzîndu-le sub ea, în ea, în limitele vizibilului, mascîndu-le de bine de rău. Toate varietățile de ființe, toate formele ființei care nu se lăsau reduse la forme așa cum le înțelegea ea — adică împlinite, finite, centrate și neschimbătoare — care, în ce o privea pe ea, prin însăși faptul acesta erau negația formelor, s-au pomenit îndepărtate de ea sub denumirea vagă de inform (sau invizibil sau neavenit): ființele fără contur, textura materiilor, împăstarea lor, excese, mișunări, nenumăratele lor mișcări nelimitate, în-



dreptate unele către celelalte, cantitatea lor nemăsurat diversificată și, mai general, tot ceea ce se poate înrudi cu aceste jocuri de mișcări și de risipiri. Și pentru că se fereau și îi scăpau printre forme, formele lor zise amorfe au fost devalorizate și defăimate de ea și, proscrise din prieteniile de elită — puse la nivel de deșeuri și rebuturi ale lumii. În această respingere însoțită de decădere, prin anatema aceasta pronunțată talmeș-balmeș asupra tot ceea ce instrumentele sale erau inapte să sesizeze, cultura s-a definit singură drept loc al formelor, înțelegînd prin termenul acesta pe ale ei proprii, așa cum le concepea ea: dotate cu un centru și un contur închis sau definit — *finite* odată pentru totdeauna. Cultura, asemănătoare prin aceasta cu muzica pe care și-a ales-o. Bazată pe ansamblul limitat al notelor gamei ale cărei combinații au sarcina să producă întreg universul sonor meritînd numele de muzică. Prin simplul fapt că decide singură în felul acesta, ea este determinată să izgonească din tabăra sa — aceea a muzicii considerată audibilă și a sunetelor reputate remarcabile — mulțimi de zgomote, de scrîșnituri, de colcăieli care, neavînd nici un loc în jocul formelor sale, sînt decretate în bloc informe, nesemnificative, inconsistente (pînă de curînd, cel puțin). Decăzute, obliterate, sînt izgonite printre rebuturi de care ea nu vrea să audă vorbindu-se și deci pe care nu vrea să le audă — sunete străine, stranii, cărora nu le acordă nici cea mai mică atenție, pe care în consecință nu le reține în ea sub pretextul că nu pot fi reținute și că sînt nedecise, că nu sînt croite precis, că nu sînt bine definite și că se estompează neîncetat. La fel pentru cultură în general. În părerea pe care o are despre sine și în ideea pe care și-o face despre rolul său, alcătuiește un catalog al formelor și al ideilor împlinite dintre care fiecare, avînd centru și contur propriu, își are autonomia, coeziunea și stabilitatea sa — echivalentul temelor în muzică. Aceste forme și însești ideile acestea sînt fondate pe un număr



redus de concepte de bază sau de categorii de

care gîndirea se servește ca să disciplineze diversitatea producțiilor sale — și care sînt analogul celor douăsprezece note ale gamei. Și integralitatea formelor și a categoriilor se regrupează în cele din urmă în jurul unui centru unic, care este soarele și Răsăritul lor, punctul lor de miră ultim după care ele se reglează și care, definind tonul, le dă acel la și anume modelul Ideii, arhetipul Formei în jurul căruia gravitează toate, așa cum cele douăsprezece note, față de forme și categorii, sînt în muzică nota de bază căreia toate celelalte îi sînt sateliți și oglindire. De la un capăt la celălalt al istoriei, cultura — gîndirea — s-a proclamat sediul ideilor, sistem de forme individuate, în așa fel încît acest registru marginal numit de ea materie, pe care cu toate acestea l-a separat de la început de formă și al cărui aport i-a părut întotdeauna indispensabil pentru ca însăși obiectele sale să merite titlul de reale — pentru ea în lipsa materiei nu există realmente un real — chiar această materie, care ar fi trebuit să fie sediul a ceea ce *nu sînt* formele — al izbucnirii, al nedefinitului, al nelimitatului, al necentratului și al proliferantului — n-a avut nici cel mai mic simț (dacă nu pe acel al unui mare pericol) și nici vreun drept la o adevărată existență glorioasă, plină, adevărată. Dealtfel, respinsă, ignorată, disprețuită cum a fost, ce altceva ar fi putut ea fi dacă nu un mister — un nume sau un cuvînt aici gol, în mod ciudat adăugat la forme ca să alcătuiască lumea, dar lipsit de orice viață proprie de orice valoare? Nimic deci surprinzător dacă, voind să conjure cultura sau măcar să o încurce și să o determine să-și slăbească legăturile, pictorul s-a apucat să renege formele sau să le contrarieze; și că, în acest scop, s-a pornit în căutarea de ființe, de figuri care nu răspund la semnalmentele formelor; că formele admise fiind finite, dotate cu un centru și un contur și adunate asupra lor însele, pictorul s-a îndreptat către fenomene lipsite de contururi, către întinderile interioare ale meandrelor lucrurilor — spre ceea



ce ar fi o aparență redusă la simpla sa suprafață, la pielea sa fără margine — către ființe în dezvoltare care ar fi mișunări de centre, exuberanță de centre, împletire de mișcări contrariate răspîndindu-se; că s-a cufundat în aceste ființe nelimitate și inconstante, în aceste urzeli de curente care nu intră în formele de-a gata, în aceste înfruntări neterminate de debordări infinite pe care cultura le exclude din catalogul ideilor sale și deci din obiectele sale — și pe care, neavînd altă denumire mai potrivită, le-a numit informe, materii, materiale, sau texturi. Să le scoată din străfundurile în care erau ascunse pentru a le aduce la suprafață, să le arate pretutindeni în centrul lumii și al vizibilului, așa cum a făcut-o el, era deja un act subversiv, contra culturii.

Dar s-a întîmplat că, voind să arate fenomene cu totul aparte și să se cufunde în ființele neculturale cum sînt mișcările țesutului lucrurilor, pictorul nu a putut să nu-și dea seama că oricît de departe s-ar merge în experiența nelimitatului, a materiilor și al neindividuatului, o smulgere totală din forme nu se produce niciodată; că rămîne întotdeauna o legătură, fie prin unul, fie prin celălalt dintre capete, chiar de n-ar fi decît prin atenția pe care din umbră actorul, care s-ar vrea o absență și o estompare a gîndirii, ar da-o neîncetat în profitul urzelii lucrurilor, jocurilor texturilor și a acestei absențe de privire cu care el caută să se identifice. Și că, invers, traseul obiectelor și al formelor nu reușește niciodată să se despotmolească din materii, nici să împiedice granulațiile lor să acționeze în el și să-i presare calea cu aberații, cu accidente de toate felurile. Și că finitul și nelimitatul, individuatul și nedefinitul sînt solidare, că nici unul nu există fără celălalt, că nu se poate acționa fără să fie suprapuse și fără să fie înfruntate, fiecare slăbind presiunea celuilalt și obligîndu-și influența la o destindere; că este necesar, ca în *Paris Circus*, să fie asmuțit clocotindul, mișunătorul, la asaltul maselor definite și materiile

împotriva ordinei lumii nu cu scopul să se elimine ordinea și finitul — deoarece lucrul acesta este imposibil — ci pentru a le deforma și a le îndepărta și a le deruta planurile dispozițiilor lor. Cu alți termeni, deoarece creația nu poate spera să evadeze dintr-unul sau din celălalt din cei doi poli care definesc scena ființei, de cînd inițiatorul nu numai că a dotat cu forță și cu acțiune ceea ce cultura numește materie, dar a mers pînă la a înzestra informul cu o forță egală cu care gîndirea clasică împodobea numai formele finite, nu-i mai rămîne decît o ieșire: încercarea de a rămîne la frontiera acestor doi poli, în echilibru nestabil.

Pe de altă parte, cînd nu există decît forme individuate — sau atunci cînd acestea domnesc, cum este cazul dacă aplicăm întocmai ideea mitică pe care cultura o are despre sine — creația se găsește pusă în același timp în postură de supusere: redusă la a constata și a transcrie ideile nau ființele care se expun privirilor ei; și acolo unde nu există decît materii, abundență de curenți și extaz în inform, actorul este așa cum i-a dovedit-o experiența — obligat să se supună unor altfel de ființe, zise informe și în dispersiune, dar care nu sînt mai puțin fatale pentru existența pictorului. Nu există deci decît o singură cale: întrucît pe de o parte creația este forțată să accepte deodată finitul și nelimitatul, formele individuate și încîlcelile informe și că, pe de alta, ea nu se poate instala nici în unele și nici în celelalte, și nici să subscrie la întîietatea unora *sau* a altora, îi rămîne să fie *între* ele și să se mențină la jumătatea drumului dintre cei doi poli opuși: într-un loc pe care amîndoi îl ating și unde sînt împreună dar fără ca vreunul să aibă precădere — deci să fie cu forțe egale. Și cum din totdeauna cultura, trebuind să aleagă la baza sa între formă finită și materie nefinită — obligatoriu informă, pentru că ea *nu este* formă finită — a făcut din ele creaturi antagoniste dintre care fiecare este negația și contrariul celeilalte, a fi împreună și de forțe egale înseamnă că acestea trebuie să coexiste în contradicție. Iată terenul



invenției: în conflictul fără sfîrșit al formei finite și al opusului ei, căruia în loc să i se zică inform mai bine ar fi denumit antiformă de cînd actorul l-a înzestrat cu un fel de a fi ireductibil și neacordat cu acela al formelor; în concurența susținută și infinit nerezolvabilă a forțelor lor antagoniste, în tensiunea lor neîncetată — în care evoluează dansurile și figurile lui *Hourloupe*. Această concurență activă, nelimitată, este pentru creație singura posibilitate să se sustragă oricărui fel de aservire; trebuie ca zbaterea sa să se perpetueze la infinit, infinit neterminat, și numai cu prețul acesta poate exista imaginația. Or, pentru a institui o astfel de contradicție, este indispensabil ca informul infinit să fie investit cu o forță egală cu aceea pe care o au formele finite; și cum el nu are, în cultură, nici un soi de forță, nu se poate proceda fără a începe prin a da materiilor o atotputernicie asemănătoare cu aceea cu care sînt investite formele de cînd există cultura, deci prin a nega formele individuate fără excepție, exact ca în trecut, cînd cultura a scos din vederile sale (sau cel puțin a vrut-o) nelimitatul, izbucnirea indefinită, excesivă, fără măsură. Aceasta înseamnă a spune că prima din condițiile imaginației se bazează pe actul de a respinge toate formele admise, atît formele particulare cît și forma formei și că exagerările și excesele fac parte integrantă din munca sa; că gestul creației este delictul sistematic în măsura în care singur acest gest este apt să răstoarne ideea pe care și-o face cultura despre preeminența formei finite asupra materiei ilimitate — deci asupra năvalnicului, deci asupra a ceea ce este în plus, a nemăsuratului — ca să i se substituie tensiunea necesară forțelor lor; sau, pentru a termina, fără concursul a ceea ce a fost numit materie infinită și inform, fără hăul pe care ea îl deschide între forme și gest, nu există imaginație.

Dat fiind această concurență interminabilă dintre materia informă și agitată și forma definită terminată, creația nu este nici tocmai formă

definită nici agitație nedefinită — deci nici unul din cei doi termeni care, legîndu-se, constituie tensiunea sa. Cum forma finită și mișunarea nelimitată sînt antagoniste și de forțe egale și cum se contracarează neobosit fără ca vreuna să cîștige, din înfruntarea lor se dezlănțuie o muncă și un elan în care, de o parte, foiala informă împiedică întruna forma să fie cu adevărat formă, după imaginea pe care și-o face cultura despre aceasta — terminată, plină, centrată, finită; și unde, pe de altă parte, forma finită împiedică de asemenea materia să fie cu adevărat materie în sensul puternic, originar, pe care i l-a redat pictorul — negație absolută a formei finite și centrate, împrăștiere informă, absență a oricărei figuri circumscrise sau terminate și ca atare, deoarece gîndirea este presupusă a nu fi alcătuită decît de forme finite, întindere imposibil de imaginat. Ființe finite și încîlceli de curenți, formă și risipă informă sînt deci în mod egal și simultan împiedicate să fie ele însele: formă mereu împiedicată să fie formă finită, inform neîncetat abătut de la ființa sa, de la fărîmițarea sa. Fiecare din poli fiind distras de la natura sa de către celălalt, ei nu încetează să se denatureze reciproc și să se pervertească: forma definită (unitatea sau numărul) surghiunită de informul nemăsurabil este neîncetat deturnată de la ținta sa, forțată s-o amîne la infinit și s-o schimbe mereu, și deci redusă să nu fie altceva decît o dorință de formă definită — dorință derivînd de la un obiect la celălalt, pribegind de la unul la celălalt fără să-l ajungă pe vreunul vreodată; și informul nemăsurabil, contrariat, deportat de forma finită — mai degrabă de dorința de individuare și de unitate — nu mai poate fi o veșnică foială de centre dispersate, nici forma și nici informul nu mai rămîn în acest joc ceea ce se aștepta de la ele. Nici unul nu mai este ceea ce este, înțeleg ceea ce cultura face din ei, nu mai există nici formă, nici inform după rolurile pe care cultura le prevăzuse pentru ele: ce rămîne de spus decît că, astfel pusă în mișcare,



creația antrenează dincolo de *formă și inform*, pe un tărîm unde nici una nu mai are trecere? Că ea transportă într-o zonă care dizolvă deosebirea primă a formei finite și a informului agitat, de la conturul închis și de la dispersiune și că plutește între acești termeni, făcîndu-i indistincți: între formă și materie, între finit și infinit, între închis și nelimitat, între gîndire și estompare, între prezență și renunțare, între atenție și distragere, între concentrare și dispersiune, la liziera lor, suspendîndu-le fără a le face să dispară, făcîndu-le să semnalizeze fără a parveni să le despartă de-a binelea? Și că aparența obișnuită, de două ori deturnată din îngrădirile sale, se pomenește în întregime exilată din sine? Or, cultura este un sistem a cărui existență este în întregime fondată pe aceste opoziții, concepută așa cum s-a spus: adică termeni despărțiți și reuniți îndată sub puterea absolută a formei în așa măsură, încît din pînza aceea de mișcări nelimitate din care este făcută materia nu mai rămîne decît un cuvînt, numele materiei, gol de negație, gol de forță proprie. Astfel încît creația, trecînd dincolo de formă și inform, dincolo de contur închis și nemărginită risipire și împiedicîndu-le să fie ceea ce sînt — adică: să fie așa cum le înțelege și le gîndește cultura — scapă în mod obligatoriu culturii, instrumentelor pe care le folosește ea ca să-și anexeze lucrurile. În zadar vrea știința să pună mîna pe această creație ca să și-o asimileze și să și-o incorporeze, ca *trebuie* neapărat să-i alunece printre degete, nu se poate altfel căci regiunea aceasta dintre formă și inform unde se îndreaptă ea și unde forma și informul sînt de forțe egale — legate și încurcîndu-se reciproc — acest loc nu mai răspunde conceptelor noastre, jaloanelor noastre și, în acest sens, se poate declara referitor la ea că se află în afara culturii sau dincolo de cultură în măsura în care, deși s-a făurit din miezul miezului culturii nu-i mai acordă acesteia nici o importanță; sau, spus și mai corect, orice influențe pe care crede că le-ar avea asupră-i mij-

loacele de care se servește cultura sînt condamnate să nu fie altceva decît neînțelegere, iremediabilă neînțelegere — captură falsă, pradă iluzorie.

Afară doar dacă nu se schimbă cultura. Și cum oare să nu fie obligată să se schimbe cînd este cea care descoperind în ființă o masă enigmatică, nedefinită, pe lîngă ceea ce ea numește forme, a îngăduit să se răspîndească în lumea formelor acest anticorp care nu e altceva decît agitația orbească a materiei și a mai îngăduit ca, pe lîngă acestea, din operele acestui anticorp și în sînul culturii tulburate, să se nască o cultură de substituire — proliferantă și dereglată cum este *Hourloupe*? Și că, în consecință, cultura trebuie să se resemneze să vadă în *Hourloupe* ceva ca un trup născut în ea și chiar, într-o oarecare măsură, născut din ea — și fără doar și poate absolut împotriva voinței sale? Astfel încît pretinzînd că se bazează pe un repertoar al formelor pure, din cauza acestui nenorocit de cuvînt vag „materie" pe care-l păstrează în ea, s-a pomenit încet-încet obligată să permită în ea creșterea și fructificarea jocului foarte divers, supraabundent, al mișunărilor zise informe care o bîntuie pe dedesubt și pe care le-a respins din sine pentru că amenințau să-i stăvilească acțiunea; și apoi, în plus, ca să încununeze totul, să asiste la creșterea vertiginoasă a proliferărilor lui *Hourloupe*, care a putut lua naștere datorită creșterii afluxurilor de materie. Iat-o deci obligată să nu fie exclusiv acest domeniu mitic al formelor pure, definite, strălucitoare, cum credea — cum *voia* să fie — ci să accepte în același timp cu ele, pe de o parte, agitațiile nelimitate ale ființelor zise informe și, pe de alta, proliferările scrîșnitoare, contorsionate, pe care liniile pictorului le-au scos la iveală ca pe un trup veninos și caustic. Prinsă în jocul acesta și antrenată de dubla masă de suscitații cu care se vede astfel îngroșată — aceea a texturilor, aceea a lui *Hourloupe* — cultura devine asemenea unui val care se duce, vine, crește și se revarsă. Ea pleacă de la sensul strîmt pe care și l-a atri-



buit — zonă a formelor finite, asigurate; apoi pornind de aici, declanșează în sinea ei, împotrivindu-se aprig, secreția de corpuri supraabundente și a curentelor în dispersiune și a figurilor nelimitate (numite global *materie*), care îi sînt străine și chiar opuse simțămintelor sale — deci anticorpi mai degrabă decît corpi — și după ce s-a îngroșat astfel mai întîi cu ființe contraindicate și cu substanță incompatibilă cu formele finite de la început, se mai încarcă încă — forme finite înnodîndu-se cu puhoaie infinite — cu o proliferare suplimentară antrenată de precedenta, adică proliferarea unei anticulturi nemăsurate, nelimitate: *Hourloupe*, care, în calitate de anticultură strigătoare, trimite prin ricoșeu la mișunările în dispersiune — informul sau materia — care l-au făcut posibil și care, tocmai prin acest fapt, se retrag din cultura care, golindu-se, se pomenește în acest fel adusă la sensul strîmt pe care-l avea la început de unde, provocînd ca adineauri foiala curenților rătăciți a anticorpurilor și a figurilor pe cale de împrăștiere, cultura începe din nou să crească și să se îngroașe, apoi să se umple cu *Hourloupe*, apoi să descrească și să recadă. Și astfel, în jocul acestui val care se rostogolește la infinit, cultura, care la început credea că este masă determinată și stabilă de forme determinate și stabile, prin simplul fapt că două stranii tumori fără vreo legătură comună cu ideile și formele finite s-au dezvoltat succesiv în ea, se transformă într-un corp care oscilează, care se duce și vine neștiind ce este, schimbîndu-se neîncetat, golindu-se, umflîndu-se, teribil de instabil, de flasc și clătinat la propriul sîn.

Pentru cultură, creșterea dincolo de formă și inform pe care o antrenează e cu atît mai ruinătoare cu cît formele (sau dorințele de forme-sînt de aici înainte în incapacitate de a se conchide, de a se realiza; nici mai mult nici mai puțin însăși condițiile adevărului sînt cele care se pomenesc tulburate și săpate. În definitiv, creația nu este numai o mare excrescență dubioasă ivită în cutele culturii și care răspîndește

tulburarea, putreziciunea; ea dezagregă fundamentele adevărului, sensul lor uzual, rolul lor uzual, legăturile lor uzuale, și dă naștere unei zone de falsitate și eroare pe care o face să vibreze din plin, centrul întinderilor radioase ale evidenței, obligîndu-le să-și piardă strălucirea și să se destrame.

Disputele dintre pictor și pictură au scos în relief faptul că, pornind de la cultură, creația ia naștere în țesuturile acesteia și că țesînd între firele ei alte texturi de un gen opus, ea îndesește țesăturile mai degrabă rare din care cultura se pretindea alcătuită; că, tot prosperînd în țesutul formelor, presîndu-le, le deformează și le dereglează și sfîrșește prin a face să se dezvolte acolo un corp putred și fals — *Hourloupe* — care, deși putred și fals, este cum nu se poate mai sănătos și crește cu o vigoare puțin obișnuită, afișînd chiar o sănătate care ar putea fi considerată sălbatică și brută. Într-atîta și atît de bine încît, în clipa triumfului său, anticultura care este invenția dusă la extrem, din clipa din care se ancorează în cultură și se dezvoltă în ea ca un tufăriș de paraziți, este obligată să renunțe la visul irealizabil al unor evaziuni în afara culturii care ar duce, odată pentru totdeauna, într-o regiune altfel, definitiv alta — dar, în fond, ce-ar avea ea de făcut acolo, întrucît și-ar pierde deodată virulența și, încetînd pe loc de a mai fi anticultură, s-ar distruge ea însăși? În definitiv, nici victorie totală a creației, nici înfrîngere absolută, ci ivirea unei căi de mijloc care scapă alternativei și edificarea unei mari culturi de plante exuberante, de buruieni proliferînd printre celelalte, întocmai vegetațiilor acelora care cresc pe marginea drumurilor și se îndărătnicesc să acopere totul. A constrînge cultura să reveleze din aproape în aproape și fir cu fir că are în ea cu ce să se îndepărteze de legile sale proprii, că închide în adevărul ei, în permanență și slab disimulate, buzunarele din care urmează ca falsul să iasă din belșug și că hrănește fără încetare falsul în sinea sa și nu încetează să-l întrețină deși este



pierzania sa; acesta nu este un rezultat de neglijat al îndelungilor eforturi ale pictorului. Și că acest fals pe care-l întreține și îl secretă împotriva voinței sale și care este ca și seva sa (căci fără acest fals pe care trebuie veșnic să-l conjure, nu ar exista, aceasta este rațiunea ei de a fi) îi ia toată seriozitatea cu care ea se pretindea investită; că acesta o coboară la rang de mit — mit al formelor definitive, terminate odată pentru totdeauna și deci solide, bine instalate și apte a fi transmise la infinit — și că această prăbușire a atotputerniciei sale o face de rîs, îi coboară pretențiile aducînd după sine prăbușirea credinței în aparența științei și a structurilor sale. Cultura rămîne deteriorată deoarece nu mai poate fi de aici înainte ceea ce credea ea a fi, deoarece exista mai presus de orice din ideea pe care și-o făcea despre sine. Că trăiește ca să închidă în sinea sa propria-i pierdere; că nu poate exista fără să-și poarte moartea în străfundurile ascunzișurilor sale. Și că acela care-i aude notele false, se miră de enigmele sale și-i forțează punctele slabe, este constrîns să cultive germenii unei culturi diferite care crește în ea și în același timp în afara ei, la liziera ei, să permită dezvoltarea unei culturi paralele și derizorii totodată, nenumărate tufe ale unei mari culturi de amăgeli care, descătușată, cuprinde cultura și o ruinează în chiar miezul ei.

Acest deznodămînt merită să ne oprim asupra lui deoarece din el reies efecte surprinzătoare. Iată abolit realul (vizibilul solid, cunoașterea temeinică) de care vorbea cultura, mitul său s-a fărîmițat pe drum, se clatină, devine precar prin sarcasmele care-l acoperă din față, descompus în ezitările unui logos aberant. Creația găsindu-și locul, nu mai este acolo decît un anticorp din cele mai puțin reale, un potop de înșelăciuni: lucrul pare clar de aici înainte, dar să fie oare în măsura în care părea el la început? Ce a făcut pictorul? Căutînd să dezlege ordinea lumii, s-a îndreptat spre alte registre de ființe decît cele care administrează cultura,

deci opuse; formelor avînd centru și contur, le-a suprapus țesături fără contur cu centre mișunătoare pe care le-a împins să se amestece cu ele, să li se încorporeze. Tatonările provocate de aceste manipulări l-au condus să descopere că invenția constă, odată egalizate forțele acestor două tipuri de ființe, din a-și măsura sintaxele antagoniste pînă la a se prăvăli din aceeași mișcare într-o singură trăsătură care le condensează și le antrenează împreună; că ea se găsește în înnodarea forțelor lor adverse și în întregul lor contradictoriu. După orice logică, dintr-o astfel de împreunare a două registre opuse, dintre care unul este alcătuit din forțe tinzînd spre formele finite, și celălalt răspunde la ceea ce filozofia a desemnat inițial sub cuvîntul materie, ar fi fost de așteptat să reiasă adevăratul real, realul plin, realul conform definiției care se dă culturii: adică întregul unei forme definite și a unei materii nedefinite care *nu este* formă, forma singură fiind insuficientă după zisele culturii însăși, ca să compună ceea ce ea numește realitate. Materia — acel *Celălalt* al formei — a devenit în sfîrșit mai mult decît un cuvînt gol de sens și forță, mai mult decît un apendice sau o simplă anexă a formei finite; iată că în loc de o ființă derivată din forme, un țesut al forțelor ireductibile cu forma finită se unește cu aceasta și, în locul realului scontat, în locul acestui real în fine conform vederilor culturii și deci autentic real care ar trebui să se ivească, ceea ce apare este o nebunie, o rătăcire, o cultură nebună, o proliferare absurdă, contorsionată și jignitoare prin aberații și falsități. Și întrucît alchimia care a dat naștere lui *Hourloupe* și derivatelor sale este tocmai aceea din care ar fi trebuit să emane realul, așa cum acesta este definit de cultura și gîndirea clasică, ce altceva ar trebui să conchidem decît că realul, așa cum este definit de cultură și întreaga tradiție, este un delir și, de la un capăt la altul, o aberație? Culmea ironiei a fost atinsă: prin producția pe care o secretă în ascunzișurile și dosurile culturii exploatînd negurile acesteia, creația ia asupră-și



să întrețină ideea că, în universul de adevăr și realități pe care-l clădește, cultura nu este decît înșelăciuni, aberații, construcții derizorii; că ceea ce este denumit real nu sînt decît basme absurde, basme fără fond, basme inconsistente și dintre cele mai puțin sigure.

Privind lucrurile îndeaproape și într-un fel paradoxal, acea anticultură excesivă care este *Hourloupe* ar putea trece drept cultură ridicată la coerența ei supremă, la rigoarea sa extremă. Căci dacă pictorul a pervertit lumea, aproape că s-ar putea spune că a făcut-o voind să construiască cultura după dorințele acesteia din urmă, supunîndu-se implicațiilor sale secrete și voind s-o urmeze sau, dacă vreți, s-o preceadă — pînă și în nebuniile ei; și că a batjocorit-o din exces de rigoare și pentru că a respectat *prea* mult poruncile sale, reașezînd din plin în real totul, acel tot de care ea îl despuiase puțin cam prea pripit — mișcări neîmplinite, forțe nelimitate, figuri ale nemăsurii, proliferări de orice fel adunate sub numele de materie. Crezînd-o absolut pe cuvînt fără să țină cont de obiceiurile sale, mergînd pînă la capătul părerilor sale — și anume făcînd din materia pe care cultura o pune în lucruri negația și contrariul formelor, apoi adunîndu-le la un loc, ființele lor opuse — a scos-o din sine. În această privință, el s-a arătat discipol prea scrupulos și de o exagerată fidelitate față de Aristotel. Cînd acesta distinge, în ceea ce există, două registre distincte — formă și materie — dintre care cel de-al doilea este *Celălaltul* primului, el se grăbește îndată să trateze materia drept ceea ce ar fi trebuit să fie, nemărginită foială de centre, risipire de forțe, urzeală de mișcări nelimitate — ca și cum ar fi refulat-o și exclus-o din lume. În timp ce pictorul, cu răbdare, s-a străduit să introducă în fenomene tocmai formele pe care cultura a omis să le așeze acolo, lăsînd să iasă la lumină ceea ce fusese ascuns în cuvîntul materie, azvîrlind pretutindeni încîlceli luxuriante, abateri derutante, ființe insolite și vagabondări fără sfîrșit, făcîndu-le toate capriciile.

Şi în acest sens nu pare excesiv să se susţină că a conferit deplină realitate realului lui Aristotel şi încă ceva în plus. Adevăratul real, realul mai real decît realul, aici poate fi găsit; n-ar putea fi imaginat ceva mai aristotelic decît *Hourloupe*. Este chiar o supralicitare a lui Aristotel, a unui arhi-Aristotel de care Aristotel n-ar fi fost mîndru, căci trecînd mult dincolo de dorinţele maestrului şi interpretînd literal exigenţele pitite în daturile aparenţei clasice, acest discipol stînjenitor a sfîrşit prin a pune într-o încurcătură extremă şi confuzie venerabila cultură greacă pe bazele căreia trăim. De la confruntarea care opune arhicultura sa la ceea ce în mod obişnuit este denumit cultură, s-a dezvăluit că orice real este asemenea lui *Hourloupe*, că orice cultură, oricît de elevată s-ar crede, este asemenea acestei strîmbături, acestei proliferări de linii sucite, răsucite şi aberante, care se înfundă în nelimitat, care-l poartă într-însele şi-i arată acţiunea prin toate contorsiunile lor; că este suficient să se dea atenţie clocotirilor care clocesc în străfundul limbajului consacrat ca să se nască nevoia de germinări pervertite şi să ia naştere corpul unei culturi diferite şi ultrahimerice care, proiectînd asupra culturii licăriri îngrijorătoare capabile să o zdruncine, o acoperă cu sarcasme şi face ca strălucirea falsului să licărească la infinit asupra oricărui lucru. Şi, odată născut acest soi de atenţie, nu numai că gîndirea începe să se îndoiască de orice văzînd că lumea cedează şi tremură, dar mai mult, dacă este adevărat că acest trup fals care este *Hourloupe* este adevăratul real în sensul în care-l înţelege cultura care, prin definiţie, este măsura adevărului, ea este atunci împinsă să gîndească, fără îndoială şi absolut fără voia ei, că falsul este adevărul adevăratului, că adevărata realitate a adevăratului este eroarea — sau rătăcirea — şi că aici se află ultimul cuvînt al lucrurilor, că ea nu mai ştie ce să creadă şi că, deoarece nu mai ştie ce să creadă, trebuie să se apuce de treabă fără să mai piardă vremea.



Şi să se apuce de treabă cu atît mai mult cu cît, dacă lucrurile începute au străpuns limitele ridicate de cultură, ele sînt departe de a fi terminate. Primele subiecte *Hourloupe* şi, înainte de ele, întreaga suită intitulată *Paris Circus* comporta elemente care leagă strîns picturile de astăzi cu consideraţiile provocate odinioară de către tablourile *Locuri cursive*, şi care pot fi ca o introducere pentru ceea ce se pregăteşte să urmeze.

Atunci cînd a fost vorba să fie scrutate *Locurile cursive* şi universul mai mult decît sumar care le servea drept scenă comună, s-a subliniat faptul că lumea era stăruitor împărţită între privitori calmi aşezaţi la ferestrele lor şi actorii agitaţi forfotind pe cîmpii. Prin intermediul acestor două roluri, două tipuri de spaţii erau de fapt oarecum puse faţă în faţă: acela al locuinţei care, învăluind privitorul, îi conferă o bază şi îi este adăpost — spaţiul interiorului, în definitiv, sau chiar forma; şi acela al marilor trepte şi elanuri puternice, interminabil şi fără reper, efervescent şi plin de incertitudine — spaţiul nomad nelimitat şi fluctuant, în afară de loc şi în afară de cadru şi care, socotind bine, se înrudeşte cu cel al muncii creatoare. Între acest interior mărginit, pe de o parte, şi exterioarele nelimitate pe de altă, între ordinea paşnică a primului şi tumultul următoarelor, tinzînd unele către celelalte, joncţiunea nu reuşea să se facă. Deşi dornici să elimine ecranul care-i despărţea — grosimea unei uşi — dansator şi privitor nu reuşeau să se atingă şi nici să-şi contopească deosebirile, cheia întinsă de primul neputînd nimeri broasca uşii, şi această neputinţă era cu atît mai supărătoare cu cît pictorul nu făcea altceva, atunci cînd figura în acest fel diviziunea lor, decît să-şi reprezinte propria-i diviziune şi să constate în mod secret falimentul, provizoriu cel puţin, al manevrelor sale: cele două figuri model ale teatrului său — cei doi poli ai scenei sale — rămîneau exterioare una faţă de cealaltă, pictorul lucrînd în dublu.

Cu toate acestea, atunci cînd acționează, pictorul este în același timp și făuritor și privitor; pe parcursul trăsăturii sale, atunci cînd mîna sa înaintează trasînd noul, a vedea și a face pentru el, în el, sînt indiscernabile. Privirea sa nu se află, de o parte, ca să perceapă o linie *finită* în timp ce, de cealaltă parte, gestul său își croiește o cale încă *nedefinită*. Ceea ce percepe ochiul său nu este o trăsătură *terminată* și *făcută* — adică o formă — în timp ce pe de altă parte mișcarea gestului său, preocupată în întregime să răzbată, s-ar îndeletnici *să se facă* și deci ar fi *neterminată*. El nu privește aici o formă, un ordin, în timp ce mîna sa se dăruiește informului și siluiește o dezordine. Ființa sa nu alcătuiește decît un singur tot; a vedea, a face, separate dar în același timp tensionate de același impuls. Mîna se află în vîrful sfredelului privirii sale și privirea în vîrful degetelor străpungînd ca și ea spațiul, fiecare luînd-o celuilalt înainte și amplificîndu-i afirmarea într-o succesiune interminabilă; ochiul, mîna, depășindu-se, întrecîndu-se din zbor, alcătuind afirmarea trupului său. A vedea, a face: dintr-o dată propulsîndu-se, unul *spre* celălalt — atingîndu-se, respingîndu-se totodată și respingîndu-l pe celălalt, azvîrlindu-se înainte. Și această învălmășeală formată toată din lupte care se înțeleg unele pe altele și care luptă să se înțeleagă, această mergere înainte în timpul căreia, pe rînd și fără zăbavă, mîna depășește ochiul și ochiul mîna, fără precădere și fără rol fix, această înfruntare vehementă care este sediul pictorului și însăși viața muncii sale, această vibrație și această tensiune, urma care dăinuie pe pînză nereușind să le incorporeze, trăsătura reflectată de pînză nu poate să facă din ele pulsația sa. Linia este urma gestului săvîrșit, este tot ce rămîne în urma muncii pictorului, este singura amintire a gestului care a făcut un pictor din actor, și acum, pictorul, atunci cînd o privește, nu mai regăsește în ea gestul care a fost, intensa presiune hărțuită care a fost gestul acela, sfîșierea a două forțe legate care rivalizează și care, tot



respingîndu-se, se petrec într-una ca firele unui tricot; el nu-și mai amintește — sau în măsură foarte mică — de experiența prin care a trecut. Semnele trasate abia îi amintesc ceea ce era atunci cînd lucra. Curentul care era el, în care mîna sau ochiul, asmuțindu-și forțele rivalizau fără să se departajeze, acest elan s-a pierdut.

Atunci cînd ochiul mergea odată cu mîna, bineînțeles că el vedea cîtea ceva dar nu tocmai ceea ce este numit un lucru: nimic din ceea ce ar fi avut înfățișare de obiect, sau fermitatea unei forme sau a unei suprafețe adunate în jurul unui punct. Ceea ce vedea el se destrăma afirmîndu-se, se dezagrega croindu-și calea, și nu-și datora strălucirea decît faptului de a fi totdeauna gata să dispară. A străluci, a se consuma nu era decît unul și același lucru, să se lase privit și să se dizolve. Ceea ce se întîmpla acolo se năștea prin aplicarea unui gest autoritar și a unei forțe stăruitoare și, cu toate acestea, totul era șovăire, incertitudine extremă: formă și inconsistență, afirmare și dispersare, ordine și risipire. Or, acum, cînd pictorul interoghează ceea ce rămîne din gestul său — figuri, linii, tușe — este obligat să constate că zbaterea din cauza căreia scriitura lui vibra atît de puternic s-a spulberat: forțele care de-a lungul traseului s-au opus împietririlor par ca și dezlegate și despărțite. Pînza prezintă aici o formă (o casă, un om, o piatră) și colo — în alte părți — colcăiala informă și încă o altă formă în altă parte și tot așa. Ceea ce, în gestul pe cale de elaborare, era elan înfocat de apariție foarte frămîntată, trasînd și risipindu-se în același timp, deci dintr-un foc unind și împrăștiind de parcă s-ar fi rupt, și tot ce rămîne din viața sa tumultuoasă este o formă *reprezentată*, pe de o parte, și un inform *reprezentat*, pe de alta (deci semnul informului), exterior unul altuia. Gestul era forțe clocotitoare încăierate în puhoiul unui elan; și pe pînză, aceste forțe sînt reduse la niște *chipuri*. Chip forma, chip țesutul informului cu existențe distincte. Și dacă aceste două feluri de chipuri



sînt obligate să existe separat, aceasta se întîmplă

pentru că fiecare din ele are legile sale proprii: zona de risipire care se numește informul este făcută din pete sau din mișcări ilimitate, din care nici un punct privilegiat nu se ivește — nici centru nici masă decupată; cît despre zona de polarizare, adică forma, ea este alcătuită tocmai pe dos, dintr-o masă discretă avînd centru și coeziune. Așa încît gesturile care le figurează, pentru că nu au reușit să se elibereze de tutela *reprezentării*, nu pot să-și dea curs liber decît pe rînd, în mod succesiv. În anul 1957, trăsătura gestului nu reușește deci să includă dintr-o mișcare și ordinea și dezordinea, forma și informul așa cum face gestul de a trasa. Ca să le producă este obligată să se dedubleze — să fie sau unul, sau celălalt. Cît privește pe acela care mînuiește acest grafism, este de la sine înțeles că nu poate fi decît supus aceluiași regim: condamnat să rămînă împărțit între doi poli pe care nu reușește să-i împreuneze. Este tot timpul condiționat de alternativa formei și informului, orice terță persoană fiind exclusă, incapabil să producă o trăsătură în care să vibreze fără să scadă din intensitate jocul flotărilor lor care, dealtfel, nici nu este altceva decît acela al propriului său trup. Și zadarnic au încercat lucrările să stăvilească, în același timp, atît existența dublei trăsături cît și a fluctuațiilor care n-au încetat să-și împartă între ele pictura de cînd, în 1944, s-a dezmembrat — îndreptîndu-se cînd spre afirmarea figurilor accentuate, cînd spre folosirea texturilor întîmplătoare: cînd spre irumperea autoritară a conștiinței pictorului, cînd spre risipirea ei — și să termine deci cu alternanțele și oscilările impuse de împărțirea de bază pe care cultura a așezat-o în inima vizibilului, trebuie constatat că cea mai centrală problemă este departe de a fi soluționată.

Patru ani mai tîrziu, ea revine sub o formă înrudită cu aceea din *Locuri cursive*, în străzile din *Paris Circus*. Și de astă dată, scena este ocupată de două tipuri opuse de ființe: la ferestre, spectatori separați de spații pribegi prin planul



fațadelor, și, în stradă, puhoaie de umblăreți indiferenți față de cei care îi contemplă dinăuntru — ca și cum ar aparține unor universuri străine. Și cîtva timp după aceea; în debuturile seriei *Hourloupe*, mișună aceleași ființe, cu acea mică deosebire totuși că rolurile sînt susținute oarecum diferit. La suprafața aparenței, pietonii și privitorii nu se mai disting decît cu greu — adesea chiar deloc — tentați cum sînt să se confunde într-o specie comună. Încă nu a trecut multă vreme, de cînd privitorii la ferestrele lor erau reprezentați ca busturi văzute din față, în timp ce pietonii erau figurați de sus pînă jos și din profil. Din contra, azi, și unii și alții sînt figurați în picioare; fie că se preumblă pe trotuare sau că sprijină pereții, toți sînt încadrați cu aceeași dungă întunecoasă care evocă tocul unei uși (*Strada fumătorului de pipă*, *Intîlnire de pietoni*, *Univers orășenesc*, *Cetatea mulțimilor*, *Priveliște urbană*. Privitorul se află, de aici încolo, în postură de umblător și la egalitate cu el: deplasat de la fereastră la ușă; în schimb, umblătorul este ca și încastrat în spațiul închis al unei deschideri înguste, care-l transformă într-un soi de privitor stînd în picioare. Prin ținută și prin siluetă, privitorul s-a pus deci la nivelul actorului și, situațiile lor fiind egalizate, au ajuns să-și confunde amîndoi ființele și să se doteze cu o natură echivocă dar cu prețul unei atît de mari concesii din partea actorului încît rămîne cu totul denaturat și ciopîrțit. El care aparținea marilor spații ale continuului, s-a retras din ele; înconjurîndu-se cu o gogoașă — care este ca un fel de însemn al locuinței sau al incintei formale — s-a transformat într-un curios care, ca să vadă curgerea lumii, n-ar mai trăi la fereastra sa ci pe pragul casei. Oricît de umblător ar fi devenit el, privitorul chiar dacă se uită, rămîne totuși prizonierul unui cadru și ca înconjurat de o nișă care îl mai separă încă de priveliște; și datorită acestui fapt, continuă să fie simbolul unei rupturi în spațiul acelui du-te-vino și al marilor drumuri aventuroase. Pe de altă parte, de jur-împrejur, trăsă-

turile schițate și firele încurcate care-l acoperă, proliferînd, muncesc ca să absoarbă în împărțirile lor fără sfîrșit această celulă stînjenitoare care se încăpățînează să rămînă închisă, dar fuziunea nu se face, în ciuda eforturilor lor: pe de o parte, priveliștea nelimitată și mișunătoare, și, pe de altă parte, personajul dorind să iasă din cochilia sa nu și-au găsit continuitatea, punctul lor de osmoză. Extinderea privitorului este departe de a fi realizată. Scoaterea sa din fereastră nu a fost decît o primă etapă. Mai trebuie ca această ființă prea mărginită să fie încorporată hulei scriiturilor, să fie anexată vîltorilor spațiului, să fie accesibilă valurilor și agitațiilor lumii.

Ferestrele sînt condamnate. De îndată ce personajul va fi reușit să se pună la diapazon cu schimbările lumii, ele ar trebui să se eclipseze. Și, de fapt, așa se întîmplă, după ce s-au transformat pentru o vreme în uși, ele nu vor mai rezista deloc. Contrar ferestrelor, prin uși se poate trece și ele permit un du-te-vino dinăuntru în afară, din afară înăuntru, exact mișcarea pe care o caută pictorul. În timp ce, în *Locuri cursive*, ele au rămas închise pînă la sfîrșit, acum s-au schimbat în deschideri, în găuri căscate în cadrul cărora se arată ființe care nu mai sînt tocmai înăuntru și nici afară; mai degrabă la granița acestor zone opuse și pline de tensiunile lor nehotărîte. Și cînd apar pînzele lunii martie 1963 (*Bogatele roade ale erorii*), ușa-geam dispare și ea odată pentru totdeauna căci ce-l interesează pe pictor la ea nu e atît faptul că permite o schimbare de loc — înăuntru-înafară — și să se sară dintr-unul în celălalt — din interior în exterior, de la forma închisă la infinitul deschis, de la finit la nelimitat — așa cum a făcut-o mereu, dar mai degrabă de a fi ea însăși un *loc*: unul de un gen special care, deși este *între* cele două soiuri de locuri care-și dispută spațiul, nu aparține nici uneia dintre ele, deci un loc fără loc, echivoc și din cele mai vibratile. Tiptil pictura își schimbă axele și situația atribuită în ultima vreme ușii permite să se descopere din ce constă deplasarea,



căci actuala ușă nu mai are nimic comun cu cea dinainte. Este pe cale de a înceta să mai fie obiect servind la separarea a două locuri distincte, or, atunci cînd este deschisă, să fie acel dreptunghi căscat, acel zid absent, acea deschidere destinată să se treacă prin ea — și, datorită acestui fapt, lipsită de orice trăire proprie. De acum încolo devine *ușă-batantă*. Ea nu mai trebuie să fie deschisă *sau* bine închisă — deci nu mai are alegere decît între neantul unui zid sau un zid. Dacă ușa are o ființă proprie, este aceea de *a se izbi* sau de a se mișca în jurul unei linii mediane (ca și gestul pictorului): de a fi în același timp și afară și înăuntru, în „planul" oscilator și mișcător sau înăuntru și afară, spațiu închis și loc infinit, formă și nelimitare întîlnindu-se nehotărît. Atunci cînd nu era decît un instrument care făcea să se treacă de o parte și de cealaltă a unui perete înăuntru-înafară — ființa sa nu se putea trage decît din însăși spațiile scindate și opuse între ele printr-un perete; esența sa depindea în întregime de ele. Trebuia să se situeze înăuntru sau să iasă afară, să se posteze fie în partea asta a zidului fie de cealaltă, și s-o fixeze cu privirea din fiecare dintre aceste locuri distincte ca să capete existență; s-o contemple dintr-un loc care să-i fie exterior. Doar aceste priviri aruncate de departe erau capabile să-i confere prezență și manifestare, numai ele puteau să-i judece realitatea: ca să existe, ea nu putea deci conta decît pe ele. În timp ce ușa care se situează aici ca răspuns dorințelor picturii, această ușă nu mai este obiectul și jucăria regiunilor spațiului pe care-l marchează. Ea nu mai cere, așa cum era cazul în tradiție, să ne postăm în alt loc față de ea și nici să fie privită din altă parte. Ca să se definească nu mai are nevoie de existența unor locuri deja diferențiate, distincte, deci definite, altele decît ea însăși și ca anterioare ei însăși — înăuntru, înafară; nici să se indentifice cu vreunul dintre punctele de vedere pe care le-ar putea avea alții despre ea, fie dinafară, fie dinăuntru. În definitiv, vrea ca, abandonînd orice punct de vedere pri-

vitor la ea, spiritul să se strecoare în locul uşii, să se facă uşă cu faţă dublă şi astfel să-şi interzică sieşi prin însăşi faptul acesta, orice recul fiind suprimat, să poată doar *s-o vadă*. Să fie deci *ceea ce este*: un plan şovăitor în care interiorul şi exteriorul se ating, în care vibrează perplexe şi unduitoare legate între ele, neştiind că se vor despărţi — unde ochiul nu vede decît în spaima despărţirii pe cale să se producă; unde partajul născînd, neîmplinit, dintre exterior şi interior, e ceea ce provoacă naşterea vederii; unde a face şi a vedea, amestecate, sînt indistincte.

Întrucît ceea ce contează nu mai este imaginea pe care ne-o facem despre ea atunci cînd o fixăm fie din afară fie dinăuntru, ci să ne aşezăm în ea ca să devenim uşă batantă, gîndire care se mişcă întocmai ei, uşa este în mod natural hărăzită să dispară din figuraţie. De fapt, de aici înainte ea nu mai *face parte*, din ceea ce se numeşte reprezentare; ea *este* însăşi reprezentarea şi jocul său. Ea nu mai este văzută, ci este cea care vede, este scena mişcătoare pe care se joacă totul; ea ocupă într-un fel spaţiul pînzei sau, dacă vrem, pînza nu mai este altceva decît uşa aceasta a cărei poziţie instabilă o ocupă. Totul în prezent se întîmplă plecînd de la şi prin această uşă cu două feţe; ea este întregul aparenţei şi cum îi e caracteristic să amestece obligatoriu exteriorul, interiorul — nelimitatul şi finitul, dosul şi faţa, informul şi forma, facerea şi vederea — totul se va ivi începînd cu nehotărîrea sa: această nehotărîre va da naştere la întreg vizibilul, şi aparenţa întreagă nu va fi decît nehotărîre. O aparenţă încuibărită aici, înzestrată cu o natură atît de schimbătoare, nu lasă la locurile lor nici interiorul, nici exteriorul cu oarecare consistenţă. În cele din urmă, pînza nu mai este imaginea unei vederi monooculare înzestrată cu un centru unic; ea nu-şi mai are locul într-un ochi sau în canaturile unei uşi — sau în jocul a doi ochi care se stînjenesc: unul tinzînd spre formă şi celălalt spre nelimitat, unul forţîndu-se



să se centreze şi celălalt împrăştiindu-se, sau în tensiunea unui spirit pe cale să se scindeze în două şi să urmeze căi opuse. Această pînză — care în loc de o singură faţă are de aici înainte două, inconciliabile — cum oare ar putea să-şi găsească odihna? Nimic decît spaţiu echivoc, veşnic unduitor.

Nemaifiind ferestre, nu mai sînt nici privitori. Prin însăşi acest fapt, nici tablou după moda clasică. Căci nu numai spaţiul interior al pînzei este atins. Ceea ce în ea este cel mai de neconstatat: şi anume conturul său, ordinea marginilor sale, forma sa dreptunghiulară este de asemenea pusă în discuţie. Să ne amintim definiţia lui Alberti, consacrată de întreaga pictură: tabloul este o fereastră deschisă asupra lumii. Afirmaţia, în aparenţă anodină, arată pe ce anume pact de bază sînt fondate raporturile dintre pictor şi pînza sa: dreptunghiul alb de pe şevalet se desprinde în spaţiu ca o fereastră într-un zid, este un fel de deschidere căscată, provizoriu opacă (dar pe care pictorul are misiunea s-o facă transparentă), în care va aparea o lume de privit indentică cu aceea care se întinde acolo, afară, de cealaltă parte a zidului, şi care se zăreşte prin fereastră. Din prima clipă, existenţa tabloului este strîns legată de fereastră şi ideile care se leagă de ea — de dreptunghi — şi spaţiul pe care-l are în jurul ei. Aşa încît, atunci cînd, în pînzele sale, pictorul se atinge de semnul ferestrei, el atentează indirect la nişte complicităţi foarte vechi şi atacă mult mai mult decît imaginea unui obiect.

Înainte de orice, conturul tabloului. Chiar din clipa în care începe să zdruncine poziţia ferestrei, valoarea lui pe scena lumii şi existenţa paşnicului privitor, pictorul se pomeneşte antrenat să pună în discuţie, fie că o vrea fie că nu, forma dreptunghiulară care este simbolul ei, deci, mergînd mai departe, forma dreptunghiulară a acestei variante de fereastră care este tabloul. Pînă aici, în ciuda asalturilor multiplicate împotriva reprezentării clasice, pictorul a păstrat

decupajul dreptunghiular al suprafeței, și datoria este mai împovărătoare decît pare la prima vedere căci, respectînd această instituție aparent neînsemnată, indiferentă, care este cu toate acestea ca un vestigiu din cele mai tenace ale tradiției în pictura sa, el face mai mult decît să lase în viață un dat printre altele; el rămîne în același timp credincios fără s-o vrea — împotriva propriilor sale intenții — tuturor urmărilor pe care le trage în mod tacit după sine. Atunci cînd se îndreaptă spre pînză, acceptă de la început să-și înscrie toate gesturile într-un dreptunghi care s-a pomenit dintotdeauna (intenționat sau nu) asimilat cu ideea de fereastră, se înscrie cu ochii legați într-un păienjeniș de angajamente luate de vreme îndelungată de către alții și de mult uitate, și devine jucăria unei rețele de tendințe întinse peste tot în jurul său.

Dacă tabloul este o fereastră deschisă spre lume arată cum este scena pe care evoluează pictura, cum sînt dispuse spațiile care-i reglează mișcările. Afirmația aceasta presupune că lumea și pictorul sînt situați fiecare de cîte o parte a unei ferestre și, datorită acestui fapt, sînt ca și despărțiți de un zid; că lumea a cărei imagine o arată pînza se găsește în afară; și că, în consecință, pictorul este înăuntru, într-o locuință, în interiorul unei camere care, învăluindu-l, îl protejează și-l izolează de spațiile exterioare. Este deci suficient ca pînza să se asocieze într-un fel sau altul — fie prin intermediul conturului său dreptunghiular, fie prin acela al cuvintelor învățate — cu imaginea unei ferestre, că-i și asigură pictorului un loc aparte: oriunde ar fi el, din momentul în care pictează, pare cuibărit într-o locuință fictivă. Dacă fereastra se nimerește în raza pînzei sale chiar dacă o evocă doar cu gîndul, de îndată ce și-o reprezintă dreptunghiulară, iată că se și pomenește înțepenit în mijlocul unei camere, înzidit, cu domiciliu forțat: constrîns să trăiască în afara lumii infinite, în mijlocul acestei chilii cu care fereastra sa îl înzestrează din oficiu.



În felul acesta se înalță în jurul pictorului un castel făcut din linii imaginare. După cum s-a văzut, la clădirea acestuia n-a fost urmată calea obișnuită, deoarece în loc ca zidurile să apară înaintea ferestrelor, aici constructorul începe prin a dispune mai întîi de o fereastră: pînza; și ca urmare din această fereastră iese și casa. Se întîmplă ca și cum în mod obișnuit fereastra și-ar construi o casă după placul ei prin intermediul său. Evident că o locuință de genul acesta nu poate fi decît pe dimensiunile modulului: cum este fereastra așa și clădirea. Întrucît fereastra — pînza dreptunghiulară — este făcută din linii drepte care se întretaie în unghiuri drepte, volumul destinat acestor dispuneri este ușor de imaginat; linii drepte, unghiuri drepte: numai cubul sau paralelipipedul dreptunghi pot fi construite doar din aceste materiale. Locuința adusă în discuție de fereastra tabloului este deci o cameră dreptunghiulară. Și pictorul, care-și petrece viața în fața acestei ferestre, este condamnat să acționeze mereu în mijlocul unei camere fictive ai cărei pereți cresc perpendicular pe planul tabloului său. Prin simplul fapt că existența sa s-a pomenit legată de o bucată de pînză a cărei funcție și formă sînt cele ale unei ferestre, el nu poate lucra fără să-și înconjoare gîndurile cu o construcție invizibilă, dreptunghiulară sau cubică, ce-ar fi ca o scoică pentru el. Îndată ce-i trece prin minte imaginea tabloului sau a conceptului său, pictorul se și află în centrul unui palat de idei lucrat din fire geometrice.

Or, ce altceva este această cutie închipuită și ordinea sa matematică decît templul grec ridicat la rang de principiu abstract și transformat din loc real în loc de gîndire ideal? Ce altceva este dacă nu acel îndepărtat prototip al tuturor construcțiilor noastre pitit în ascunzișul minților și transformat în regulă de construire a tuturor spațiilor mentale? Templul ridicat la rang de „sanctuar al gîndirii" (Lucrețiu): este extinderea pe care i-a dat-o pictorul atunci

cînd s-a hotărît în timpul Renașterii să-și lege destinul de o pînză îngustă în formă de fereastră.

Operația nu l-a lovit numai pe pictor. Cu timpul, construcțiile sale imaginare au ieșit din tablou și s-au extins în teatru și atom, în natură și la mașini, la oraș, tenebre, monumente și stele; și cuprinzînd toate științele și toate cuvintele, au sfîrșit prin a se cuibări în ochii fiecăruia. Într-atîta încît lumea întreagă a fost cucerită de ordinea dreptunghiulară și a devenit de nedespărțit de sanctuarul cu care noi am încadrat universul. Începînd cu această contagiune, toate gîndurile noastre se exercită în incinta unei locuințe cubice; ele se deapănă sub tutela templului grec și sub semnul geometriei. Slăvit astfel, templul grec este ca un fel de container universal al evoluțiilor noastre, sau ca un fel de cutie a aparatului de fotografiat în focarul căreia ar fi plasat ochiul, în care se concep și se percep toate lucrurile — cochilie indispensabilă la adăpostul căreia devine posibilă gîndirea și cu care împodobim lumea ca să ne-o facem accesibilă și familiară.

Dacă este deci adevărat că pictorul datorită pînzei sale dreptunghiulare, și fără s-o știe, este condus inexorabil spre templul grec, chemat la el, unit din oficiu cu el, e mult de cînd urmîndu-i calea fiecare s-a lăsat la rîndu-i dus pe același drum de către limbaj. Astfel încît, atunci cînd încearcă să izgonească fereastra din tablou, figurația să nu vrea să rupă numai cu o imagine printre atîtea altele; și nici doar cu trecutul picturii, nici cu tabloul sub forma sa uzuală: el atentează, nici mai mult nici mai puțin, la locuință și conceptul clasice, la geometrie și gîndirea greacă, ca și la supremația pe care o conferă toți în mod implicit privirii emise din interiorul unui *templum*, dintr-un loc retras, rupt de lume și îndepărtat spre sine — post de observație solid sustras instabilității exterioarelor infinite și mișcătoare și de unde se organizează cucerirea lor; și eliminînd fereastra, pictorul s-a pornit să pună capăt tuturor acestor convenții luate la un loc. Prin manevrele, la care s-a dedat, dă posibilitatea să se ghicească în mod



indirect că de aici înainte, dacă efortul e dus la bun sfîrșit, pînza nu va mai fi nici nu va mai putea fi „fereastra deschisă spre lume", cum a fost din totdeauna. În același timp, ar trebui să se destrame acest soi de inconștiență pe care pictorul îl tîrîie după sine: toate de-a valma, cub, templu, supremație a formelor și conceptelor, geometrie, pictor-privitor, divorț dintre locuință și lume, dintre stabilul limitat și informul infinit, între ochi și gest. Sînt motive de temere ca moartea tabloului clasic să condamne șirul mitologiilor lor; acesta e drumul pe care l-a urmat *Hourloupe*.

Fereastra abolită, locul ei de convenții este demontat și cu toate acestea spiritul lor a rămas teribil de prezent: în formă, în pînză, în perimetrul său dreptunghiular. Pare să fie ultimul vestigiu de învins: la rîndul său și cadrul trebuie să cedeze și e foarte probabil că și învelișul picturii clasice. Cu atît mai mult cu cît dizolvarea sa obligă la o distanțare de ceea ce merge mînă în mînă cu conceptul dreptunghiular: nici unghiuri drepte, nici linii drepte, nimic care să amintească vechiul sălaș al templului; deci de sfărîmat cadrul celor mai elementare convenții și, sfărîmînd cadrul, să plece în afara cadrului, să pribegească fără cadru: exact așa cum face gestul aventurîndu-se pe suprafețele sale de preumblare, la adăpost de repere. Prin ruperea legăturilor cu spiritul culturii se face acum un salt decisiv către spiritul de pictură și saltul acesta dă naștere unei situații deconcertante în care apare unul din impedimentele pe care cultura le poartă în ascunzișurile sale. Și pentru a sfîrși, după ce a fost obiectul unei mulțimi de manipulări, tabloul pretinde suprimarea dreptunghiului și a ramei. Dacă, pe de altă parte, nu se pierde din vedere că toate manevrele precedente al căror teatru a fost acesta, s-au împlinit în urma insistențelor picturii însăși, starea actuală a lucrurilor constă în faptul că, în definitiv, ceea ce pretinde tabloul clasic este nici mai mult nici mai puțin propria sa dispariție; el nu încetează să secrete dorința

să se suprime. Căci pînza (de in), care constituia prin tradiție suportul ideal al tabloului pînă la a ajunge sinonimul acestuia din urmă, nu se poate acomoda cu o asemenea absență a cadrului ridicată la rang de principiu: prin aceasta, ea duce lipsă de trup și, fără un șasiu de care să se alipească și pe care să-și întindă marginile, cade grămadă. Dacă dispare conturul său dreptunghiular, deci ceea ce face posibil șasiul, trebuie să se renunțe în același timp și la pînză. Abolirea ferestrei, care la început, în imagine, abia părea demnă de luat în seamă, continuă să aibă consecințe dezastruoase. Pe loc, ea antrenează și un alt efect: necesitatea, de ordin material, de a recurge de aici înainte la un suport în stare să se preteze suprimării cadrului dreptunghiular și care să păstreze cu toate acestea ceva din ceea ce conferea un caracter special suprafeței de in, adică alura sa abstractă și imaterială, dublată de o infimă vibrație. Acest material, lejer și ireal, cu calitate de pînză dar rigid în același timp, va apărea în curînd și va repune în mișcare cursul tatonărilor.

Trebuie deci să ne așteptăm la o proximă mutație a tabloului, ca și la o metamorfoză a corpului aparenței. Și, după o mișcare devenită familiară, universurile himerice ale pictorului sînt gata să primească din nou de la material, și de la dispozițiile sale particulare, impulsurile și imboldurile lor. Singulara substanță fără trecut artistic care aproape că va da naștere acestei circumferințe aparte, această materie încă inocentă, nu va putea fi despărțită aici de circumstanțele datorită cărora participă la joc, întrucît aici va face primii săi pași, ucenicia facultăților sale și că, din acel moment, condițiile în care începe să se formeze fac parte integrantă din ființa ei cea mai intimă. Ea intră în joc atunci cînd se urzește dispariția ferestrei și a tabloului clasic. Or, fereastra este și simbolul locuinței dreptunghiulare, a templului grec; ea reprezintă întreaga arhitectură. Folosirea noului material zdruncină și în cele din urmă promite să ruineze toate acestea.



Astfel încît, încă dinainte de a se fi apucat de lucru și de a ști de ce este capabil, se pomenește încărcat pe ascuns cu o mare dorință de a împlini fapte monumentale, să apară așa cum o și face în mijlocul unui nimb confuz de virtualități, de așteptări și promisiuni care ar trebui să-l ducă nu la altceva decît la reinventarea casei; a arhitecturii din temelii, la restructurarea, amenajarea locuinței — a mobilierului, ornamentației — și mediului ambiant, și mai încolo a orașului însuși, ordononarea privelștii sale, drumul și încă altele.

Lumea e gata să aștepte, să pîndească venirea acestei noi paste de frămîntat aparența pe care o cere pictorul, de parcă n-ar mai lipsi decît scînteia unei bruște hotărîri ca pe loc să înceapă o nouă istorie. Dar, la drept vorbind, lucrurile se fac cu mai puțină paradă, și creația, ale cărei idei nu sînt nici clare, nici precise, urmează căi întortocheate și mult mai modeste. Înaintînd fără strălucire, ea plantează un germene, apoi dincolo un altul, azvîrlind în drum rudimente de încercări de culturi întîmplătoare, și doar prin multe încercări de acest gen ajunge să hotărască dacă realitățile pot fi luate drept dorințele sale. Astfel în cazul lui *Hourloupe*, zorii de mîine care cînt au început să existe încă de ieri, în perplexitatea și meșteșugala anodină. Anticipînd cu cîteva luni previziunile făcute mai sus, pictorul și-a pus manipulările în mișcare fără zgomot, cu mult înainte ca pînzele să dispară. Și a sosit timpul să convenim că acest material nou, anunțat pe căile unei logici implacabile, și-a făcut de pe acum intrarea.

## Capitolul VIII

# MATERIALIZĂRILE UTOPICULUI

## INVENTAREA POLISTIRENULUI

Pînă atunci nu fuseseră decît pînze, frunze, hărți, toate niște imagini plate care greu ar putea fi considerate drept adevărați adversari ai obiectelor sau locurilor fizice; prea ireale pentru a fi capabile să tulbure baza lumii de cultură în care sîntem cufundați. E urgentă nevoie ca pictura să treacă la conversiunea falsului în volume solide și robuste, la materializarea utopicului. Să modeleze în întregime un peisaj locuibil, nesăbuit, exagerat, în care să se poată sta ca și în celălalt dar numai în stare de echilibru.

Este necesar ca grafiile concretizate să dea semne de realitate, simptome de existență naturală; dar mai trebuie, printre altele, ca falsul să rămînă fals și nesituatul, nesituat. În definitiv, se cere ca utopicul să primească trup de obiect real fără să devină realitate.

Pînza (sau planul) este aceea care vrea să se facă realitate fără a deveni cu adevărat. Căpătînd volum și trup — ceea ce nu este decît unul și același lucru cu ceea ce este denumit realitate — ea înțelege să renunțe a fi pînză. Dar, în același timp, să rămînă în afara sferei de realități, poate fi interpretat în felul următor: în timp ce și-ar pierde calitatea sa de pînză, s-ar cuveni să păs-



treze totuși un aspect analog, ireal, întocmai ca și pînza, și tot atît de vădit artificial. Idealul ar fi deci ca acest real fals să fie unul care să păstreze în toți porii ființa fantomatică, iluzorie, a pînzei, caracterul ei de simulacru — între trup și himeră, un fel de pseudoreal, care ar fi doar cu ceva mai mult ființă decît imagine.

Dintre materiile tradiționale, el nu cunoaște vreuna care să-l satisfacă. Materialele sculpturii sînt grele, dense, manevrarea lor este dificilă și cere timp, toate sînt impregnate cu un spirit realist de care, de acum înainte, nu mai vrea cu nici un preț să audă — împăstarea pămîntului, textura pietrei, aspectul unuia sau altuia dintre minerale provenind din creațiile naturii.

Pe toate le încearcă, pipăie tot ce-i cade din întîmplare în mînă. O materie himerică, un volum prin porii căruia transpiră artificialitatea... După ce impulsurile au fost bine cumpănite, după ce totul a fost bine cîntărit, își aruncă sorții pe polistiren. Se pun la întîmplare laolaltă peștele, mașina eletrică de bărbierit, sticla și strecurătoarea. Pentru un bun logolog, expert în disparat, lucrul este de bun augur. În plus, acest stiren este numit și expandat: iată un cuvînt care pare să-l predispună la producerea universurilor în expansiune aflate, pentru moment, încă în limburi.

Este atît de ușor încît întrece orice așteptări, blocuri imense pot fi ridicate cu vîrful degetelor, ca o nimica toată, fără efort. Pare suficient să întindă mîna și suspendă pe loc toate servitudinile și nevoile naturii: materia foarte imaterială, la limita de a nu fi materie. (Dealtfel, dacă i se dă foc, nu mai rămîne nimic, nici măcar o urmă de cenușă.) Față de masele pe care sîntem obișnuiți să le înfruntăm, reușește performanța de a fi un volum fără greutate. O cvasi pînză, dealtfel tot așa ca un cvasi corp.

Substanța întreagă este un alb strălucitor, nimic altceva decît albeață perforată de minuscule alveole alb pe alb, eschivîndu-se ca o boare delicată — lăsînd impresia că străfundurile ființelor n-ar fi decît incandescență veșnic pe cale de a dispare, măruntă tremulație unduitoare, o vibrație insesizabilă a cărei infimă voalare îi subliniază strălucirea.

Deci, epopeea utopiei își va făuri șerpuirile și-și va desena figurile direct în zăpada imponderabilă, aproape tot atît de maleabilă de parcă nici n-ar exista. Și sculele necesare ca să lucreze și să evolueze în materia aceasta nu par să constituie obstacole prea mari. Electricianul a confecționat repede o mică panoplie de instrumente. Fire incandescente de diferite feluri — întinse pentru a putea tăia drept; dar cum metalul se dilată puțin, atunci cînd se încălzește, unealta își ia în drum libertatea să aibă unul sau două capricii și face o umflătură sau o tăietură curbă. Apoi mai este și ciocanul de sudat, cu care scobește rotund și ajunge pînă prin colțuri, sapă galerii și brazde. Obiecte la care se adaugă cuțitul electric marca Moulinex folosit la șlefuire, desprinderea unor bucăți grosolane sau tranșarea unor cotlete groase; mai sînt și diverse panglici, încălzite, și tije metalice turtite cu ciocanul și folosite pentru răscroirea panourilor mari sau decuparea bucăților de-a dreptul prin mijlocul fileului atunci cînd artistului îi vine a îmbucătăți. Și în movilele acestea mari de seu strălucitor, taie, decupează, zgîrie puțin, face incizii, surpă și înfundă fierul, elaghează, ară cîteva clipe, face ici cîte o vîlcea și colo un mușuroi, în fine, modelează cu mîna sa acest pămînt de cultivat plante artificiale.

Acest material fraged, care se taie cu sîrmă încinsă, și care, ca să spunem așa, nu opune avîntului gestului nici o rezistență, permite ciopliri rapide și negîndite dinainte. Este oarecum



echivalentul acelor paste groase unse pe pînză în care, cu vîrful cuțitului, actorul s-a complăcut uneori să-și graveze repezit desenele. De asemenea în el se pot scrijeli schițe, instantanee, aproape aidoma crochiurilor făcute cu creionul.

Odată tăiat blocul (tăiat foarte repede) și făcute desenele, culoarea intră în acțiune, și aceasta este într-adevăr partea care durează cel mai mult: să acoperi o parcelă, să lași pe cealaltă în alb, să barezi pe aceea cu linii, să mîzgălești pe cea de alături, să te întorci la prima pentru a presăra puțină agitație, să mai adaugi unele tușe deschise peste linii, să așterni o nouă pată care obligă la reluarea unei linii negre, ceea ce atrage după sine alte manevre, cel puțin la început. Culorile sînt atunci cele ale pînzelor — mai vii datorită suportului strălucitor care vibrează pe dedesubt: roșul și albastrul, negrul și albul. Apoi dorința de omogenizare intensificîndu-se cu o treaptă și contrastele apărînd prea puternice, roșul se eclipsează lăsînd numai petelor albastre (ca și liniilor negre) grija să disocieze, să sublinieze sclipirile aparenței. Dar să persiste o culoare — atunci aceea, albastrul, care abia se întîlnește în natură și care, pentru acest motiv, este culoarea cea mai artificială — pare fără doar și poate ca o concesie făcută senzației, incompatibilă cu climatul fals și uniformitatea lui *Hourloupe* și atunci albastrul dispare de pe părțile stirenului. Nu mai sînt culori — doar alb și negru și atîta tot; un amestec de fire negre, trainice dar neprecise și o întindere furtunoasă albă: ca și marile desene înzestrate cu relief, un tufăriș de grafisme pline de deviații și rupte de lume, a căror extremă goliciune oferă doar uniformitatea unei dantelării de șerpuiri, și duce spre divagații, spre cele mai totale rătăciri.

Spațiul este gata să se alinieze jocurilor izbucnirilor spiritului, trepidațiilor lor, succesiunii percepțiilor fugace, în care se întretaie, la întîmplare, clocote de fantasme și cortegii de idei cu înșiruiri de fire fără cap și coadă. Așa cum nu

caută să se plece, sub povara impulsurilor sale, sistemului matematic al planurilor, al proporțiilor și scărilor, tot astfel privirea nu se desprinde o singură clipă de frînturile de viziuni fugitive, neobservate și deformante, și nici de mania de a se împrăștia într-o puzderie de puncte de vedere fragmentare, succesive, legate între ele dar nu unificate. De unde ia naștere, țesîndu-se în meandre sinuoase, o urzeală care acumulează perspectivele, cheile, juxtapunînd orizontalul, verticalul, fața, dosul, susul și josul, cugetînd de departe asupra lucrurilor și apoi, direct, lipindu-și nasul de ele, încastrînd într-o bucățică de obiect din față o piesă pe cale să dispară și în aceasta o bucată ondulată și răsucită cu totul; un spațiu descentrat și în veșnică deviere, cu progresii nenumărate ale căror urme se topesc pe măsură ce ochiul înaintează, nelimitate, deci mereu de refăcut; un spațiu schimonosit în o sută de mii de dimensiuni așa cum este acela al trupului.

N-ar putea fi vorba să se includă atîtea fațete cîte secretă mintea — în dîre incomensurabile — în timpul căutărilor sale și nici de același gen — neterminate, nefinite, înlănțuindu-se și deci inseparabile. Cum să procedezi altfel decît a le reduce la numai cîteva? muncă ce nu poate exista fără un procent de arbitrar. Arbitrariul rezidă în decupajul fațetelor asamblate și în articulația lor; și în scobirea, apoi în colorarea lor. Dintr-un punct de vedere general, arbitrariul constă în transpunerea unui lanț imperceptibil—insesizabil și inconsistent — într-o ființă de percepție de asemenea natură încît păstrează pe de o parte mișcarea acestui lanț — agitațiile, acel du-te vino al său, puzderiile dezlînate — și prescrie, pe altă parte, în același timp o ordine de o natură analoagă cu aceea pe care vizibilul o prezintă ochilor noștri. Operația constă deci în a reduce o înșiruire nemăsurabilă la un număr finit, în care trebuie adunat la un loc ceea ce cără cu sine



curentul nemăsurabilului. O mutație de genul acesta care obligă să se *dividă* un curent care nu poate fi luat drept nimic altceva, o astfel de mutație, în care orice inițiativă se află în mîinile pictorului, este de la un cap la altul o travestire. Spațiul construit, impregnat de arbitrar și deghizare, este deci obligatoriu însoțit de o puternică notă de teatral, de teatru de marionete și parodie, de absurd și sminteală.

Scobindu-se, bulbucîndu-se, polistirenul riscă să reintroducă în suprafețe o oarecare profunzime și, odată cu ea, ideea unei succesiuni de planuri. Or, o astfel de succesiune de planuri este în mintea noastră strîns legată de alcătuirea clasică a universului naturii, în consecință de ideea de realitate. În plus, ea ar duce inevitabil la reapariția umbrelor care, fiind inseparabile de materia care le suscită și le adăpostește, schimbă în sensibil tot ceea ce vine în contact cu ele. Este deci capital, dacă vrea să rămînă în zonele ireale, iluzorii, în care erau izolate picturile, ca relieful să acționeze fără ruptură de plan și de asemenea fără umbră. Furtunos și fără umbră; asemenea unei suprafețe fără dos și față care totuși ar fi accidentată și inegală — prezentînd goluri și proeminențe. Fără umbre, întocmai unui plan frontal, și vijelios de parcă ar fi privit pieziș, gîndit deci în același timp din față și din profil, față și profil coabitînd în el, fața anulînd, pe de o parte, ceea ce ar putea avea realist profilul și proeminențele, profilul anulînd, de cealaltă parte, ceea ce fața plană ar putea conține ca pur ideatic. Între real și ireal, între idee și materie: acesta e relieful pe care-l caută pictorul; vijelios și fără umbră: așa este acel pe care este obligat să și-l făurească dacă vrea aberantul pînă în pînzele albe, adevăratul fals, niciăieri absolut, sfruntător



anticultural.

## BORNE, DECUPAJE PLATE, PICTURI ÎN RELIEF, ÎNGRĂMĂDIRI (1966–1970)

Iulie 1966. Naşterea primei fiinţe din polistiren, *Dominoul*: cioplit dar inform totodată; prelung, în secţiune vag dreptunghiulară, în genul unei borne.

Patru suprafeţe ridicate, acoperite de o reţea de scrieri ale căror semne se prelungesc pe faţa superioară aproximativ pătrată; pentru a le parcurge scrisurile, trebuie mers de jur-împrejur. *Dominoul* — şi, odată cu el, toată suita ciopliturilor pictate — îşi are obîrşia în paralelipiped, de la care tradiţia şi-a făcut o părere despre spaţiu. Cu toate acestea se degajează o impresie stranie din acest paralelipiped, care ar trebui să aibă aerul clasic. În loc să fie văzut dinăuntru şi să servească la figurarea peretelui interior al spaţiului desfăşurat în jurul spectatorului aflat în centru — cel puţin aşa cum a fost de la Renaştere încoace — poziţiile sînt inversate; cutia şi dantelăria ei ocupă aici centrul, în timp ce privitorul, învîrtindu-se în jur, este obligat să ia locul altădată ocupat de paralelipiped pentru a deveni spaţiu pe cale să se desfăşoare în jurul unui centru format de bornă. Şi cum ceea ce ocupă centrul nu este altceva decît vechiul simbol al spaţiului dinăuntru — adică un paralelipiped — dar acum văzut din afară de către unul care se învîrteşte în jur, şi cum pe de altă parte ceea ce joacă rolul spaţiului învăluitor este vechiul centru — privitorul — care, în loc să scruteze paralelipipedul desfăşurat în jur dinspre înăuntru, îl priveşte acum din afară, făcîndu-şi centrul din el, spiritul se pomeneşte afundat într-o situaţie suficient de încurcată. Cum în plus, în ciuda schimbărilor, vechile mecanisme, cu care sîntem impregnaţi prin cultură şi limbaj, continuă să acţioneze asupra ochiului în concurenţă cu noua punere în scenă pe care o contracarează, spaţiul întins de



acest bloc este mult mai încurcat decît s-ar fi crezut la început şi de o inextricabilă confuzie, pentru că la drept vorbind nu constă din simpla răsturnare a vechii puneri în scenă, ci din jocul simultan a două spaţii inverse care, frînîndu-se reciproc şi ţinîndu-se în şah, se dereglează unul pe celălalt şi se destramă într-o văpaie care le consumă deodată.

Bornă: loc în care se confruntă şi se înfruntă spaţiul dinăuntru (perceput din interior) pe care l-a figurat întotdeauna paralelipipedul, şi acela din afară (surprins din exterior) care îl figurează aici; şi la fel se întîmplă pentru privitorul, în care rivalizează, pe măsură ce avansează, pe de o parte obiceiul de a fi în centru (deci în interior) şi, de cealaltă parte, mişcarea de încercuire, pe care o desfăşoară din afară în jurul vechiului său înveliş. Ochiul în mişcare este în acelaşi timp învăluire şi centru, sau interior şi exterior; la fel şi obiectul.

Întocmai nesfîrşitelor rulouri ale Aloisei — al căror spate pictat şi margini rulate scapă mereu — această bornă comportă, din orice parte ar fi ea privită, cel puţin o faţă pe cale să se eschiveze şi una ascunsă, despre care dealtfel se ştie, fără să fie văzută, nu numai că este pictată dar, mai mult, că este acoperită cu aceleaşi grafisme ca şi faţa vizibilă — la fel de labirintice, la fel etalate pe un plan văzut din faţă, exact ca şi cum ar aparţine aceluiaşi plan frontal ca celelalte. Şi ca orice suprafeţe, fiind acoperite cu aceleaşi linii, sînt la fel de inepuizabile şi inconsistente şi, prin aceasta, par echivalente între ele, zadarnic se circulă în jurul lor şi se trece de la o faţă la apusul ei, ochiul ştie că în spate este întotdeuna una pe care n-o poate prinde şi care vibrează, fără să fie văzută, în spatele celor pe care le zăreşte.

După ce şi-a cioplit *Dominoul*, se întoarce imediat să-şi exerseze mîna pe acel fel de volum care seamănă cel mai mult cu un tablou — un

volum scurtat de partea sa din spate și cu fețele laterale îngustate — înainte de a relua lucrul la un volum dreptunghiular cu patru fețe și să încerce, în ultimă instanță doar și pornind numai de la volumul acesta cel mai elementar — și de asemenea cel mai apropiat de spațiul clasic — să se îndrepte spre volume mult mai complexe cu fațete nenumărate, neprecise, a căror înlănțuire ar alcătui un fel de spațiu complet care ar fi compus dintr-o singură față haotică, șchioapă, infinit mișcătoare.

Sarcina sa este departe de a fi ușoară. Atunci cînd se hotărăște să înlocuiască pînza cu polistiren, el este gata să surghiunească în volum spațiul propiu lui *Hourloupe*. Or, acest spațiu este un spațiu fără adîncime — el nu se lasă divizat în planuri distincte — și esența volumului este tocmai aceea de a avea adîncime. Astfel încît, apucîndu-se de ceea ce pare să semene de-a binelea cu sculptura, se găsește în același timp nevoit să transporte un spațiu lipsit de adîncime în domeniul ființelor definite de ea. Dacă vrea să-l păstreze pe *Hourloupe*, trebuie să învețe să manevreze volumul ca și cum n-ar fi volum, să-l scobească de parcă ar trebui să rămînă fără grosime și să devină asemenea unei foi — să fie vibrant, fluctuant și instabil dar în același timp ca și plat și ca, în timp ce se închide asupra lui însuși, să semene unei suprafețe interminabile. La echivocurile cu care *Hourloupe* a populat aparența se adaugă acelea care provin din flotarea aceasta, în chiar miezul volumului, între volum și plan. Prin aceasta, sculpturile în cauză nu sînt sculpturi.

În timpul fazei de recunoaștere, pînzele, desenele, guașele, provenite din scule sau țesături logologice, sînt cele care devin stele și cresc *ronde bosse*, abordînd, gen cu gen, trecerea de la pictura pe pînză la pictura între-plan-și-volum. Ființele din tablouri își caută toate cîte un aspect de ființe cvasi reale: deja în afara pînzei, încă înrudite cu planul.



Revine la bornă: un spațiu cu trei dimensiuni redus la expresia sa cea mai simplă și cea mai generală, a cărei funcție este de a pune în volum, fără să se facă observate, puzderii de cîrlige și piese bune la orice. Decît ființă, borna este mai degrabă matriță de ființă din care pot ieși o mulțime de lucruri după forțele care o mistuie și în voia pusceior pe care ele le exercită din înăuntru asupra trăsăturilor sale, făcînd-o să se umfle ici sau colo, cînd mai mult cînd mai puțin, rînduri, rînduri și bucăți bucăți. Pare că ar trebui să fie ca pasta de modelat, ca un principiu oarecare, amorf și pletoric, capabil să producă tot și orice prin salturi succesive, deformări, torsiuni și distorsiuni, ușoare schimbări, bruște deplasări în repartiția tensiunilor interioare, care, dirijîndu-se toate eforturile într-o singură direcție, scot la iveală, de exemplu, un arbore, sau distribuindule în mai multe puncte, dau naștere unui personaj, unui imobil.

Opt borne: fiecare asemenea unui mare ombilic; sămînță, primul mugure, germenele oricărei înfloriri viitoare. Se mlădiază, își caută o existență mai sinuoasă — cu valuri care se ridică, goluri cu legănări imprevizibile și mișcări care deviază fără noimă.

Marionete care abia se desprind din blocurile din care sînt făcute bornele. Busturi, portrete informe, întortocheate curente de gîndire, un castel. Multiplicîndu-se, diversificîndu-se, sămînța de stiren dă puțin cîte puțin naștere la orice prin mici deplasări ale unor crestături superficiale și fără rost: o extirpare fortuită pe ici, un om, o scobire ușoară, pe colo și gata un castel — toate așa cum decurg de la sine, fără idei preconcepute. Sămînța stirenului este cea care propune: priveliști, capete, obiecte; edificii, personaje; sau împletituri de abundent logos.

Decembrie 1966. Întrerupe șirul obiectelor de stiren pentru cel puțin șase luni. Dacă substanța ireală pe care o folosește, și al cărei nume nu poate

să nu evoce pe Ulise și divagațiile sale marine, permite modelarea de obiecte atît de dalbe și ușoare încît cîntă un cîntec mai mult decît utopic — ceainicul luat drept ciclop se comportă cu dezinvoltura unui vis sau a unei vrăji — materialul este din păcate fragil și prea imaterial ca să nu fie prea gingaș. Ar trebui neîntîrziat să născocească un mijloc prin care să realizeze subiectele de stiren dintr-un material mult mai durabil. Cercetările în curs, vizînd exploatarea noilor materiale sintetice, conduc la elaborarea metodei numită a transferurilor prin care picturile originale sînt mutate, direct și fără retuș, de pe polistirenul pe care-l împodobeau pe o replică din poliester. Alte încercări vor reuși să pună la punct o tehnică de mulaj care reproduce obiectul de rășină și permite nu numai obținerea oricărui număr de copii, dar și mărirea originalului după dorință.

Iunie 1967. Cuprins de febra pentru grandios, decupează din plăci subțiri o serie de piese mari care ar putea părea cam șlefuite și al căror ansamblu se numește *Elemente albastre*. Și timp de mai mult de o lună lucrează la croirea movilelor necesare zidului său de uriași. Aceste decupaje — tratate în genul unui asamblaj — le hărăzește chiar unui zid, un gen nou de joc de construcție pentru coloși, capabili, datorită polistirenului, să pună în cui panouri de cîte doi metri cu aceeași ușurință cu care ar face-o dacă ar fi aripi de fluturi.

Crenguțe, rămurele, celule care evocă tufele de iarbă din *Tablouri de asamblări*, resturi de scule și brelocuri, fărîmituri de țărînă, embrioane de figuri chioare, grămezi de izbucniri, eflorescențe, descompuneri și agonii: în lipsă de altceva, indiferent ce începuturi, frînturi de veselă la fel cu bucățele de cer sau de sfoară, marionete frînte și piese care seamănă în mod straniu cu niște întreguri și niște întreguri care seamănă odată pentru totdeauna cu niște părți.



Un zid: acesta seamănă cu un decor de teatru, în fața căruia am fi în așteptarea unei scene, care se formează neîntîrziat — un scaun, apoi cîteva personaje, o mobilă.

Borna, umflîndu-se și scobindu-se, a început prin a da naștere la obiecte și personaje; apoi acestea, construindu-se, au stîrnit dorința dotării cu un fundal și o învecinare adecvată lor și care să le învăluie neîncetat, tot așa cum proeminențele bornei învăluiau în componentele lor germenii de lucruri și de personaje pe care le purta în ea. Astfel borna s-a prefăcut în perete, iar acesta cheamă acum după sine o încăpere pe care s-o mărginească și la rîndul ei această încăpere ar putea ea oare să se lipsească de o clădire care s-o învăluie? Și oare cum ar putea clădirea să se lipsească de mediul său înconjurător? Astfel încît la rîndu-i nu poate decît să și-l pretindă, chiar ceva mai vast, fiecare nouă dezvoltare fiind ca o celulă a alteia într-o mișcare de proliferare și expansiune nelimitată, fiecare nou organism pretinzînd o nouă pătură de învăluire care secretă pe rînd spații din ce în ce mai largi?

August 1967. Începe o serie lungă: scaune, personaje, lingură, pom, prăjitură — pictate mai întîi cu roșu și albastru apoi încetul cu încetul alcătuite din linii negre pe alb. Toate sînt solide și ocupă un volum, dar cu părere de rău și nu tocmai sigure că adevărata lor vocație ar fi acolo. Scaunul poate fi apucat cu mîna, și fără doar și poate este concret și stă pe patru picioare; cu toate acestea, cea de-a treia sa dimensiune — adică cea care i se adaugă și de care pînza era lipsită — pare în întregime întoarsă spre sine. Lucrurile sînt argajate pe calea volumului, dar s-ar zice că nu sînt sigure dacă n-au pornit-o cumva greșit, dacă n-ar trebui mai bine să se oprească din drum; ființele se găsesc într-un fel de strat nu tocmai desprins de plan sau într-un plan care abia a început să se îngroașe ca și cum planul, încercînd să se dezvolte în adîncime și trudind să izbîndeas-

că, pare că n-ar fi reușit s-o cuprindă toată și să se desfășoare: surprins pe cînd se întruchipa dar nefiind trup decît pe jumătate, încă neînchegat bine. Trup puțin cam turtit în care continuă să existe amintirea unei existențe ireale, anterioare. Trup fals, mase false, deci materii false. Totul pare surprins în clipa în care planul, arzînd de dorința să se întruchipeze, face tot posibilul ca suprafața sa să basculeze pe ea însăși și astfel s-o poată înghesui în interior; s-ar zice poate că vreun vrăjitor nehotărît, apucîndu-se să prefacă o idee într-un trup, s-ar răzgîndi deodată neștiind ce să aleagă, ideea sau corpul — în elanul acestei extinderi instantanee în plin centrul acestei destinderi lipsite de timp, în spațiul acesta straniu absolut dement cum este mijlocul unui salt în afara timpului și a măsurii, căci ce oare este mijlocul a ceea ce este lipsit de măsură dacă nu un loc neprecis, insesizabil, ceva mai mult, ceva mai puțin? Mereu aceeași căutare a locului fără loc, a utopicului.

Cîteva scaune prost așezate; personaje fantomă, plate, nesubstanțiale; busturi; înflăcărate șomoioage de logosuri; o seringă, o linguriță, un telefon. Ființe pictate în roșu și albastru, care revendică un mediu înconjurător, o încăpere potrivită — *Cabinetul logologic*, roșu și albastru ca și ele (august 1967-februarie 1969).

Decembrie 1967. Apare o masă care începe să se încarce cu o mulțime de lucruri. Curînd urmează alte platouri pe care se vor îngrămădi tot mai multe obiecte, apoi masa va dispare sub grămada de ființe care o vor acoperi și, suportul reducîndu-se la o piesă a ansamblului, nu mai rămîne în cele din urmă decît masa unei îngrămădiri care este, transpusă în lumea volumelor, o variantă a vechilor asamblări. Părți, bucăți de toate felurile se acumulează și se îngrămădesc, se îmbucă, uneori se încîlcesc și, producînd un fel de umpluturi, se dezvoltă în toate direcțiile deodată, formînd în felul lor niște adunături logologice și un talmeș-



balmeș care proliferează ca niște ciorchini de bășici. De unde va lua naștere un gen nou — numit *Îngrămădiri*.

Este fructul operelor conjugate a două dezordini succesive deci al unui dublu hazard. În vremea aceea, pictorul își petrece o parte a zilelor să pregătească, așa cum îi place lui, obiecte fără destinație precisă, pe care le așază în atelier oriunde și oricum și în ordinea în care îi sosesc; atunci cînd sub influența înclinației sale pentru forfotă își dă seama că este atras de niște lucruri care, în starea în care sînt, se află în dezordine, acestea îi dau ideea să suscite în mod deliberat aglomerate de același fel — iată primul salt. Pe acesta se grefează un alt fapt care-l dublează pe primul: și anume că cioplirea obiectelor din blocurile de stiren aduce cu sine un mare număr de deșeuri și cum ideea asamblărilor începe să încolțească, în unele cazuri actorul începe să prefere obiectelor proiectate, resturile și, tot din acest motiv, pentru că sînt produse nepremeditate sau mai exact pentru că sînt inversul produselor deliberate și că, în această calitate, apar ca produse brute. Începe să le adune ca să le folosească în îngrămădirile sale — împingînd dragostea pentru deșeu pînă la a întoarce adesea spatele pieselor modelate la început.

Șiruri de obiecte, ființe eteroclite al căror cortegiu formează el însuși ca un fel de spațiu logologic asemănător cu cel care animă suprafețele, succesiunea operelor producînd proliferarea internă a fiecăreia dintre ele — producție fără sfîrșit azvîrlind la nimereală resturile produselor sale pe care fără nici o îndoială că le leagă între ele, dar pe căi care sînt departe de a fi cele ale liniei drepte și a dreptei rațiuni. Pantofi de damă, stelă în formă de picior, scula-pară, taler noduros, îngrămădire extravagantă și, trecînd de la masă la îngrămădiri, apoi la obiecte, apoi iar la îngrămădiri, mesele revin periodic încărcate de pei-

saje, de încălțăminte și de stele, de pere și bucăți de picior, fragmente de pom, resturi de covor.

Apar din ce în ce mai puțin petele de albastru și roșu, albul cusut cu fire negre cîștigînd încetul cu încetul întreg terenul.

Crește un *Arbore biplan* compus dintr-un trunchi gros și două planuri mari, exact ca două frunze, legate de trunchi așa cum ar fi două aripi mari unduitoare în formă de nor. De aici, pierzîndu-și trunchiul, aceste frunze volante foarte sumar lobate se transformă mai întîi în *Grădină aeriană* turnată, apoi, pierzîndu-și trunchiul, se prefac în zmeie alcătuite din bucăți de nor. Și foarte curînd după aceea, scăzînd probabil intensitatea vîntului, zmeiele recad pe pămînt din înălțimile unde erau și, în contact cu solul, două, încolăcite între ele, se transformă în plante. Apoi, un rest de tablă groasă și un rest de covor, plus o carafă, fac o nouă masă. Bucata de covor, urcînd din nou în văzduhuri după moda covorului fermecat din poveștile arabe, devine din nou zmeu care, îndată ce a părăsit solul, începe să viseze la pămînt, luîndu-și cap de leu sau labă de pasăre. Vîntul învîrtejește o aversă și norii împreună cu alte resturi — printre care un copac cu frunziș de zmeu în formă de fluture — dau naștere unui peisaj mare care nu le seamănă dar le este totuși atît de învecinat încît în expandatul brodat cu negru, cer și pămînt par a forma doar un singur mediu plutitor plin de urcușuri, coborîșuri, de circulații care nu se bazează pe nimic și dau impresia că răspîndesc lucrurile din simpla plăcere de a-și oferi zone de parcurs. De la peisaj la vilă nu sînt mai mult decît doi sau trei pași; ceva mai multe dantele, ceva mai multe volane și rezultatul este *Vila Falbala*.

Măști de teatru, apoi fotolii. Pe urmă ființe încă și mai mascate: o enigmă făcută din resturi de nori care, complicîndu-se, dau naștere unui tufiș, apoi unui leu tîrîtor, apoi unui arbore, mai multor arbori și de aici se naște o *Pădurice* și



chiar o *Pădure*. Pe aceste elemente apar bucăți de ziduri foarte schimonosite; și peste acestea, pomi și zid amestecîndu-se se formează o priveliște; apoi coroana de frunziș a pomului pleacă să se așeze în timp ce acesta începe, paralel, să derive spre pom, ambii căzînd de acord să creeze o ființă între pom și zid, între coroană de frunziș și acoperiș de casă. Cum, pe deasupra, între aceste ridicături se mai și insinuează ici și colo cîte un proiect de clădire, imobilul, asemuindu-se tot mai mult cu zidurile, nu întîrzie să se amestece cu ele astfel încît prelungirile zidurilor devin prelungiri de fațade, de străzi, de oraș întortocheat. La care se adaugă faptul că părți ale acestei cetăți, alcătuite în întregime din coji de mere, se fragmentează și, despărțindu-se, dau naștere unor stranii piese de o arhitectură fără semnificație — un soi de combinări instabile de zid, de pom și de stradă, fragmente ale unei lumi în care se abolesc deosebirile dintre arbori și edificiu, sau natură și cultură, totul fiind acolo de fabricație înșelătoare tivind marginile realității fără să se încumete vreodată în ea.

Opera capătă savoarea unei proliferări care azvîrle în urma ei, candid și fără alegere, grămezi de deșeuri și cioburi între care deosebirile sînt provizorii, bucățile de ființe avînd aerul de a se fi detașat doar pentru o clipă înainte de a se întoarce în continuul din care veniseră. Ființele considerate separat au încetat să conteze ca să lase loc foielilor și cum fiecare este oglindirea acestor jocuri, fiecare respingere poate părea un tot sau un ciob dintr-un întreg. S-a terminat cu operele izolate, nu mai sînt decît interminabile înmuguriri ale unei opere interminabile.

## EDIFICII, MONUMENTE (1966–1971)

Primele edificii sculptate în stiren — două castele — apar printre borne, păpuși și marionete, portrete de oameni asemănătoare cu niște mici

blocuri încerte; într-un pachet de elemente vagi care, chiar de format modest, sînt ca niște piese dintr-un joc de construcții servind la compunerea unui teatru echivoc. La origine, ele erau tot atît de puțin destinate să fie clădiri cît păpuși sau cap. Apoi s-a născut gîndul — nu prea serios la început, mai mult din joacă — să se facă cu ajutorul acestor idei false niște castele adevărate.

Iulie 1967. Ridicîndu-se acum ceva mai sus, crește un *Turn cu figuri* de dimensiuni modeste. Mai întîi masă compactă, fără arcane interioare, căptușită cu embrioane de figuri și care nu adăpostește decît încîlcelile proliferante ale gîndirii. Doar apoi vine ideea să facă din ele ca un mare monument, apoi un turn găurit, sistematizat în interior.

O statuie frămîntată, care nu oferă nici măcar o singură porțiune de suprafață plană, și-a modelat și apoi și-a brăzdat trasee răsucite după cum au vrut-o gesturile și vederile spiritului și iată că acum i se năzare pictorului a voi să transforme în realitate ceva ca un bostan extravagant destinat să folosească la antrenamentul gîndului și fără cea mai mică considerație practică. Și încă, mai e nevoie ca utopicul, devenind locuință, să nu-și piardă caracterul și să ajungă o casă ca oricare alta; ca nu numai în organizarea exterioară dar și în cea interioară, promotorul să-și rețină pretutindeni edificiul pe marginea irealului, să-l facă să oscileze între fantasme și realitate. Aici este momentul în care pictorul cioplitor de stiren pătrunde în arhitectură.

Cheia arhitecturii clasice, oricare ar fi ea, este unitatea — care implică un calcul al rapoartelor și proporțiilor în sînul unei concepții de ansamblu unificată prin număr. Această unitate este obținută cu ajutorul perspectivei prin reducerea locuinței la un spațiu cu trei dimensiuni distribuite în jurul unui punct unic — punctul de origine sau centrul — care permite ca spațiul



să fie ordonat după modelul celui geometric. Prin însuși faptul acesta, formele, compunînd volumul construcției, provin obligatoriu din schițele cele mai elementare de care se servește geometria pentru a-și construi figurile: linia dreaptă, linia curbă. De aici înainte, unitatea de la început este concretizată prin folosirea sistematică a două principii categorice fundamentale; se sprijină în întregime pe linia dreaptă și curbă și analoagele lor în suprafață și volum: pe dreptunghi și pe cerc, pe paralelipipedul dreptunghic și pe sferă, pe întreg sistemul transformărilor lor.

De îndată ce intră ponderea în joc, pe brazda ei survin și linia dreaptă și verticalitatea — dacă sînt numite astfel sau nu, faptul nu schimbă nimic — aducînd cu ele simetria forțelor, de o parte și de cealaltă, a axei de sprijin ca și pe cele ale formelor geometrice. Inversul nu este mai puțin adevărat. Orice simetrie percepută ca atare declanșează de către ochi instalarea instantanee a unei axe de simetrie imaginare, deci a unei linii drepte trecînd prin centrul structurii; astfel încît forma simetrică provoacă în înăuntrul ei noțiunile de linie dreaptă și de centru și, tocmai prin aceasta, în mod obligatoriu, aceea de cerc (și de asemenea cea de curbă).

Forma rectilinie — sau dreptunghiulară — curbura geometrică, simetria, nu impun numai concepția edificiului luat în masa sa globală sau în raporturile dintre părțile sale. Ele o condiționează la toate nivelele: în structura șarpantei și a rezistențelor sale, a punctelor de sprijin și a maselor, fie că sînt dintre cele care apasă sau susțin. Scheletul său, suporturile, elementele sale de consolidare, toate intră în același sistem; stîlpi, bolte, grinzi, întreaga armătură se supun și ele acelorași canoane nu numai în calcule dar și în ordonarea lor vizibilă; la fel, dealtfel, ca toate materialele de bază (blocuri, cărămizi, cofraje, grinzi drepte sau reglementar curbe), care poartă în forma lor simplă și păstrează în

ea spiritul sistemului arhitectural în sînul căruia şi pentru care au fost create — la naşterea căruia dealtfel au contribuit în mod eficace. De unde şi necesitatea de a tulbura aranjarea interioară a edificiului şi, în acelaşi timp, căutarea altor tehnici şi a altor materiale capabile prin natura lor să se obişnuiască cu o supleţe a liniilor infinit mai mare, deci cu o fluiditate continuă în jocurile tracţiunilor şi ale rezistenţelor.

Dacă există în fine un element care consolidează caracterul închis şi repliat asupra sa al suprafeţelor, acesta este fereastra: ajunge o privire prin fereastră, şi edificiul este unitate, contrariul spaţiului în perspectivă; la fiecare privire, unitatea locuinţei este mai reafirmată, consacrată, pusă în evidenţă prin contrastul care o leagă de jur-împrejur cu exterioarele infinite — căci fereastra cadrează, ordonă din dreptunghiul său, ca şi cum în ea, prin ea, într-o bună zi, destinul exterioarelor infinite ar fi să fie supus geometriei. Prin jocul pe care-l instaurează între exterior şi interior, şi pentru că ea fixează oarecum blocul locuinţei închizînd-o în opoziţia sa cu întinderile care se eschivează în exterior, fereastra contribuie prin natura ei să întărească unitatea construcţiei. Prin ampla ei existenţă, ea cristalizează diferenţa dintre interior şi exterior pe care o foloseşte peste tot în casă şi, consolidînd edificiul în însăşi interiorul său, îi accentuează caracterul de masă geometrică.

Aici nu-i unitate; regula este logologicul: dezordinea, asamblarea de bucăţi cusute la un loc care cresc mereu şi conjugă forma în înşiruirea lor continuă şi disparată totodată — decupajul, bucata, fragmentatul şi uniformul — neterminatul, interminabilul pornind într-o nedefinită pribegie. Şi pentru că s-a desprins de unitatea aparenţelor, pictorul-arhitect trebuie să elimine toate elementele care în arhitectura clasică sînt strîns solidare. De fapt el trebuie să dezarhitecturizeze şi, în această perspectivă, să-şi clădească edificiul —



să izgonească linia dreaptă, linia curbă şi simetricul; să suprime ferestrele apoi să acopere în întregime pereţii interiori cu grafisme şerpuite pentru a aboli diferenţa afară-înăuntru, deci să alcătuiască o locuinţă asemenea unei sculpturi sau a unei borne scobite care ar consta în întregime doar din carcasa sa. Cum să nu încerci nevoia să recurgi la materiale de un fel nou care să poată fi mulate ca o peliculă fină de material plastic — răşini stratificate — sau care să poată fi aruncate întocmai stratului de beton peste un grilaj modelat? Şi cum este indispensabil ca grinzile sau stîlpii portanţi, străini spiritului suprafeţelor, să fie îndepărtaţi, înclinăm să visăm la coca aceasta ca la o structură autoportantă, deci ca la un fel de ciupercă în stare să stea în picioare fără vreun tutore vizibil şi supunîndu-se altor legi; sau să ne-o închipuim sprijinindu-se pe vreun dispozitiv interior care ar avea aspectul unuia dintre organele sale interne — de exemplu viscerele sale. Şi coborînd de la carcasă la ascunzişurile, la locuinţele sale, cum oare să procedezi fără să izgoneşti din acestea liniile verticale şi cele orizontale, simetria, unghiurile drepte, în fine, fără să presari pretutindeni întortocheala? Deci fără să modelezi podeaua camerilor, zidurile şi plafoanele? Şi cum să nu fie constrîns în acelaşi timp să excluzi din ele mobilierele noastre geometrice care sînt opuse constituţiei locurilor, fără a mai ţine cont c-ar fi cam dificil să fie aşezate pe planuri inegale, atît de universal neregulate?

Amenajarea interioară a *Turnului cu figuri* dă ocazia abordării acestor probleme. În proiectul final, turnul întreg nu formează decît un unic spaţiu de locuit înalt de 24 metri sau un fel de grădină interioară care se desfăşoară după un plan în vrilă, dintr-un drum ascendent a cărui margine exterioară ia forma peretelui carcasei. Balustrada urcă în spirală, lipită de un fel de trunchi grosolan, deformat şi el. Răsucindu-se în jurul acestui ax, care pare să se deformeze şi să pivoteze pe măsură



ce înaintează, ea duce de la bază la vîrf trecînd

prin mai multe paliere și trepte. Lărgimea sa inegală variază între 2 și 5 metri, părțile cele mai largi formînd un fel de esplanade care pot folosi ca locuri de odihnă sau de ședere. O serie de suluri și de întoarceri bruște îi dau aspectul sinuos și răsucit al unui traseu visceral. La care se mai adaugă faptul că, de jos în sus, acest gros intestin este împănat cu nișe, cu scări secrete, mici încăperi ascunse, drumuri mascate, unghere, culoare înfundate și că sensul, departe de a fi unic, este plin de bifurcări — spre stînga, spre dreapta; pantă, urcuș, la alegere, la diferite răspîntii — oferind căi diverse fără ca ceva să crească mai degrabă aici decît dincolo; și, pe lîngă toate acestea, înălțimea și lățimea sa se strîmtează, se lărgește, apoi se strangulează înainte de a debușa într-o vastă cupolă.

Deci nu camere, nu compartimentare, nici nimic funcțional sau care să amintească vizibil sistemul stabilit de motivele noastre — fără bucătărie, fără echipament practic. Întreg edificiul este brăzdat de trasee negre — intestinul din beton armat ca și cochilia din rășină stratificată. Cum, pe lîngă aceasta, orice mobilier este exclus și că-i țin locul doar unele denivelări ale solului, întreaga locuință este în întregime numai delirantă și îmbelșugată uniformitate, ca și cum aceleași revărsări, răspîndindu-se peste tot, luînd forme diferite, ar sfîrși prin a da naștere unui imens organism arzător de fals și discordant: creștere proliferantă de trasee false, de ziduri care nu sînt ziduri, de false drumuri în echilibru, de mobile false, de simulacru de podele asemănătoare cu țărîne de grădini în care ar înflori beton și poliuretan, înconjurate de o cușcă falsă, întrucît ea evocă un melc, dar un melc fals pentru că este din polistiren și este mare cît un tripou și din interiorul căruia te poți rătăci de parcă ai fi nicăieri — afară, înăuntru? ar fi mai degrabă drum de munte, dar unul care ar șerpui în înăuntrul acestuia, privind de jur-împrejur un perete interior asemănător cu niște grădini, dar grădinile foarte



strălucitoare, foarte albe și pe care, nu cumva de obicei le găsim pe afară?

Alte machete — de imobile, de fațade sau ale unui mic castel — dintre care unele dau ocazia unor proiecte realizabile, altele nu depășesc stadiul cioplirii pictate.

Și camerele de zi? În luna august 1967, constructorul pune în șantier o încăpere făcută cu ajutorul unor panouri cu marginile drepte, ușor de îmbucat și de suprapus; deci extensibile în toate sensurile, fără obligația menținerii unui format fixat dinainte. Astfel începe să se dezvolte *Cabinetul logologic* care, după un an și jumătate, după nenumărate adăugiri, ajunge o sală dreptunghiulară de 6×7 m și cu o înălțime de 3,70 m încărcată de exagerări, de trasee și tufe.

Un gest, o infimă apăsare a piciorului pe o pedală fără importanță și ca prin farmec o ușă dublă se deschide încet spre sclipirile unei caverne mai minunată decît aceea a lui Ali-Baba. Ușă grandioasă, invocatoare, străjuită de două duhuri uriașe cu monograme negre, care veghează asupra Logosului sau mai exact asupra Logologicului ridicat ca un palat de miraje: logosul logosurilor, un fel de logos care se scurge în interiorul logosului nostru, clocotește în el, pune în mișcare trăsăturile aparent senine ale cosmosului său și care, brăzdîndu-l fără să știe, îl azvîrle în derută, îl face să danseze, îl face să treacă. Totul nu este decît sclipire de roșu, albastru, de zăpadă înconjurată pretutindeni de moarte; munți de murdării împroașcă vizibilul ca și cum niciodată n-ar fi încetat să izvorască, să țîșnească și să se ascundă.

Un cap văzut din semiprofil se transformă în profil și în fragment de peisaj sau în îngrămădeală de obiecte care se transformă în locuință, care locuință este luată imediat de o derivă de peisaje, de unelte și de corpuri prost ajustate, clătinătoare, șchioape, care trec în pîlcuri continue, ca niște

defilări de universuri săltate, plaje care explodează în circuite de plaje, în jaloane de pietre, de grădini, de copaci îmbucătăţiţi, de fiinţe făcute din unelte, de unelte făcute din ţărîne.

În acelaşi timp, totul este luat din faţă şi pe la spate; verso-ul este cuprins în recto şi răspărul în sensul normal; marginile apar în faţă, contrariul este cuprins în pentru, întoarcerea în plecare şi spatele în faţă — împrejururi, ocoluri, nenumărate încîlceli.

O maree de dungi, munţi de celule, de avalanşe de piese false, şiruiri de sticlărie într-o explozie de fleacuri, acolo unde totul este şlefuit şi incapabil să iasă la iveală în acelaşi timp, decupat cu grijă şi incapabil să se detaşeze. Faţete şi ţipete într-o extravagantă lipsă de măsură, de strîmbături şi resturi care se cufundă într-un logos meşteruit care se dărîmă şi se acoperă imediat, deraiază, se sfărîmă, se răspîndeşte şi care seamănă la nebunie cu vîlvătaia mare a unui logos ilogic; unde mirajele logicului stau cot la cot cu ilogicul, le mărginesc, le depăşesc şi le dereglează la infinit.

Prin planurile, colţurile şi unghiurile sale, această sală dreptunghiulară, prin oscilările zidurilor sale şi fără ancorare, rămîne ancorată în trecut, în sistemul său de axe centrate, pretutindeni prezente în filigram. Îi urmează deci în 1970 proiectul unei camere de locuit conforme, în fine, în totalitatea sa, principiilor *Hourloupe*. Botezată *Camera cu pat sub pom*, ea evocă o moluscă complexă dotată cu sinus, capete de intestine, valve şi baraje, corpusculi silicoşi precum şi ganglioni, piese osoase, toate, în acelaşi timp, surprinse deschise căci uşi nu sînt, se circulă în voie prin acest tub digestiv din material plastic expandat. Ici şi colo, în sol, băşici, goluri, umflături, tumori: sînt trepte, cîteva banchete, o masă, o mobilă — toate accidente ale unui zid lung care nu este decît o suprafaţă cocoşată alcătuind un organism din care orice simetrie este exclusă. Această vizuină de interior rotunjită



în partea de sus şi albă în întregime este brăzdată de dungi negre care fac flagrantă falsitatea locului. În trei sau patru locuri, nişte buze care se apropie sugerînd pe unul sau pe celălalt dintre ventricole. De la o cavitate la alta se trece prin nişte intestine şi nişte strangulări situate astfel încît în oricare din puncte te-ai afla ele împiedică vederea întregului. Unul din lobii aceştia găzduieşte, în genul unei cuvete, cavitatea unei căzi de baie. Cît priveşte lobul cel mai vast, cel care dă spre un ziduleţ arborescent, el constituie camera propriu-zisă; acolo se înalţă pînă la plafon un copac mare, impozant, care acoperă un soi de mormînt vesel numit pat; la căpătîiul acestui culcuş de faraon antisolar, se întinde o banchetă lungă asemănătoare cu un tub digestiv, în timp ce în faţă se găseşte o alta care merge de-a lungul zidului la fel ca precedenta şi care are la una din extremităţile sale o excrescenţă în chip de masă.

Edificiul de artificii aduce după sine un peisaj de artificii şi, fără greş, odată cu pofta de expansiune şi infinitul pe care-l conţin, locuinţele ar trebui determinate să dorească revărsarea în jur, răspîndirea în vecini, dobîndirea unor spaţii din ce în ce mai vaste pentru notele lor false, care să sune la fel cu ele, să contamineze însăşi natura, să se mai extindă încă şi mai mult şi să-şi împingă rădăcinile pînă la stele dacă este posibil. S-au văzut deja pomi şi grădini crescînd în apartament, în turnuri, pe ziduri şi să treacă dincolo de acoperişuri atît de albe şi de impure. Iată că ia fiinţă o incintă din beton destinată unei instalări totale în vecinătatea casei; este numită *Grădina de email*.

Plasticul expandat, alb şi negru, se modelează şi devine *Pădurice*, apoi ameţit de atîtea tufe, o întreagă *Pădure*. După aceea, trecînd mai departe, pentru încheiere, devine o *Curte*, ziduri şovăind între trunchiuri şi pereţi despărţitori; de asemenea şi elemente din ziduri care pot servi la compunere uneia sau a alteia dintre ghirlandele din jurul domeniului său.

Acestor frînturi de părți murale, pline de trunchiuri în relief, pline de elanuri în toate sensurile, le este suficient un fleac, cît de puțină variație, ca să plece din casă, din grădină, din natură și, plecînd în căutarea marilor concentrări urbane, să înceapă să formeze străzi, un cartier, chiar un oraș. Opturi așezate cap la cap și două uși, iată un măreț decor de străduțe întortocheate — oraș născut nu din plan și din calculele proporțiilor, a repartizărilor funcționale și a coerenței, ci din înmulțirea anarhică — din mii de dorințe disparate ale mulțimii, în genul unei imense tapiserii, acolo unde fiecare să-și coasă partea sa de abatere după cum îl taie capul.

Diverse proiecte de monumente pentru decorat locurile publice.

Își sculptează o locuință pe care are de gînd s-o clădească înzecindu-i dimensiunile. Edificiul care primește numele de *Vila Falbala*, trebuie să adăpostească *Cabinetul logologic*, la fel ca și ansamblul *Elementelor albastre*. Apoi se naște ideea că *Vila* sa — bastionul său de clocoteli și de frivolități — nu poate rămîne așa protăpit și neînconjurat de un cadru în genul lui; căci arborii, verdeața locului nu sînt în tonul redutei, al tufelor sale de abateri, că ceea ce-i lipsește castelului său din Spania sînt meterezele adecvate. Devenind frămîntător, își modelează o machetă a *Vilei* sale și a configurației de dat terenului. În jurul edificiului apare o vastă grădină albă, brăzdată de trăsături negre, un Eden de beton plin de denivelări, în întregime înconjurat de ziduri cu marginea decupată. În luna august 1970, lucrările sînt puse în șantier la Périgny-sur-Yerres, pe terenul vecin cu noile ateliere a căror construire tocmai s-a terminat ca să se realizeze după directivele sale, măririle monumentelor sale. Vila și peisajul ar trebui să fie terminate în cursul anului 1973.



August 1970. *Grădina de iarnă*, monument grandios. O foarte mare arahidă din expandat, de 9 m pe 6, înaltă de 5; pe dinafară nici un fel de decorație, o bucată de material plastic brut, al cărui aspect exterior nu contează. Stă pe un soclu gros, ascunzînd armătura metalică care-i suportă baza. O împinsătură cu mîna, o ușă pivotează deschizîndu-se spre exterior la 60 cm de sol. Se intră urcînd o scară mică cu trei trepte. Se închide ușa: de jur-împrejur o grotă albă și lividă totodată, brodată cu dîre negre; sau mai degrabă o gogoașă puțintel sugrumată la mijloc, cu pereții deformați — susul, josul, marginile — plină de drumuiri lugubre și de trepte pentru odihnă, mici movile pe care poți să te întinzi direct pe sol în așteptarea vreunei faceri sau a unui somn îndelungat; o vizuină de grafisme în care cel care zace își însuflețește propriile secreții fără altă lumină decît licărirea nesigură a zilei care se strecoară printr-o lucarnă mică ascunsă în boltă — între naștere și moarte.

Unde s-a ajuns, este tocmai ceea ce ne scapă din vedere. Acest loc straniu nu seamănă deloc cu cele văzute pînă acum — nici edificiu, nici cameră, nici grădină, monument încă și mai puțin (poate doar sarcofag). Este ca o locuință, dar fără fațadă sau exterior — și ca să se înalțe unde? Ar putea fi o sală, dar atunci să fie o sală care să nu existe în nici un edificiu — o cameră fără reședință. Ni se spune că este vorba de o grădină, dar o grădină foarte retrasă, ca o cavernă, poate fi numită grădină? O cavernă, fără doar și poate, dar una care să fi fost furată stîncii sale, o grotă fără muntele ei, o coajă de grotă. În orice lumină ar fi privit, locul acesta nu există nicăieri: nici afară, nici dedesubt, nici deasupra, nici înăuntru. Fără coordonate, fără situare: apogeul utopicului — deși fiind vorba de un bîrlog, nu i se prea potrivește cuvîntul apogeu. Și cu cît ne întrebăm mai mult, variind punctele de vedere, cu atît mai mult rămînem perplecși. Iată dealtfel unde trebuie să ne situăm: în bîrlogul perplexităților; cum aici nu este decît o lu-

mină lividă şi nişte pereţi acoperiţi cu promoroacă şi nişte trasee care nu trasează nimic — nici cea mai mică figură, nici cel mai mic embrion — şi cum locul este tot atît de dezgolit ca şi crengile în luna decembrie, ajungem să ne întrebăm dacă această grădină, al cărui nume sună la început foarte plăcut, nu cumva, în loc să apere de iarnă este mai degrabă chemată să pătrundă în inima ei?

Pînza aparenţei trăia într-o contradicţie care ameninţa în fiecare clipă să se întoarcă împotriva ei; căuta să dizolve viziunea frontală, s-o facă imposibilă şi, ca această distrugere să poată fi executată, ea pretindea o viziune frontală. Trebuia să stai în faţa unui tablou, a unui exemplar oarecare detaşîndu-se pe fundalul unui spaţiu diferit — spaţiul percepţiei uzuale — pentru a săpa viziunea din faţă; aceasta nu putea fi deci tulburată decît după reinstaurarea ei, trebuia să i le infiltrezi ca s-o poţi nărui: sub influenţa ei avea loc fărîmiţarea. De data aceasta ieşi din cerc prin intermediul unei caverne mari, sintetice, cu totul alta decît cea platonică, în care nu sînt nici forme, nici drepte, nici curbe şi unde nu există un soare suveran. Deruta reprezentării nu mai este reprezentată: sîntem înfundaţi în ea. Amestecul feţei şi al dosului nu se mai petrece exclusiv în faţă, localizat şi înconjurat în întregime de o lume — lumea noastră — care o exclude: de aici înainte ne aflăm în ea. Tabloul şi-a ieşit din cadru şi exagerările sale de artificii debordînd jur-împrejur, încetînd să mai ocupe doar un fragment al spaţiului obişnuit, au devenit spaţiul întreg. Manevrările sale de erori, frămîntările sale de falsităţi, alcătuiesc întregul unei fiinţe — himere şi materie totodată.

O grotă adevărată în mijlocul domeniilor noastre, vreau să spun o vizuină care, deşi la lumină, ascunde fiinţa în întregime sub pămînt, acolo unde, lipsită de cer şi de orizont, se estompează orice deosebire: planul solului, susul, stînga,



dreapta, faţa şi spatele, egale între ele — aberante uniforme, mişcătoare, spaţiu pretutindeni scofîlcit, peste tot făcut din desfundături şi concavităţi care dispar. Cripte pentru iniţiere în oscilaţiile *Locului*.

Ţarc cu pereţi de grafisme, acoperiţi în întregime de grafisme, de straturi de grafii, plante grafice, de poteci răsucite şi încîlcituri grafice, copaci cifraţi, bănci cifrate, ziduri şi îndepărtări cifrate; cărpiniş de ierburi negre şi pir funebru, umbrar de rădăcini mari de salsifi, maree de rizoame împletind o corabie, o boltă de scrîsturi. Ciudate încîlceli. Au cu siguranţă mobilitatea texturilor naturale, dar pe de altă parte au aspectul unor artificii — foarte aspru afirmate, limitate, falsificate. Deşi analoage cu cele din natură, firele acestei gogoaşe sînt foarte vizibil false, îngroşate, simulate. Au copiat de la ţesăturile naturale împletiturile lor ilogice, încurcăturile lor nenumărate, dar le-au tîrît în artificial şi în imaginar. Deci antinatură, această masă bogată, informă şi mişunătoare ca natura, dar tot atît de falsă pe cît este de adevărată natura: antinatură totală şi plină de formaţii, dar pervertite; natură alcătuită în întregime din vlăstare denaturate. Jeturi permanent atît de capricioase încît acolo nici o figură nu ia fiinţă. În locul acela totul este ambiţie, aprig construită, dar în acelaşi timp fără iluzii, deci convinsă de existenţa-i iluzorie — nimic nu se împlineşte, toate reperele se îndepărtează.

Această matrice de răşină este absolut identică cu Muma-Ţărînă atît de slăvită, atît de căutată în lucrările înaintaşilor. Multă vreme a tins să se ascundă în pămînt, să dispară în el ca să-şi părăsească ideile, să se întoarcă la leagănul lucrurilor. Acolo se află azi. Doar că Ţărîna sa este un pîntece de plastic, expandat şi poliuretan, un pămînt fără ţărînă, un pămînt care face concurenţă celui care, marcat de cultura din care provenea, îi hrănea mitul. Locul unde a ajuns

este chiar cel unde voia să meargă atunci, dar scăpînd între timp de mitul acela consacrat care forma ultima metereză a credinţei într-o realitate, care a rupt cea din urmă legătură ce ar mai fi putut să-i ţină prinsă pictura de lume, gestul său a luat locul Ţărînei-Mume printr-o Anti-ţărînă, Antimumă de o factură proprie; respingînd Ţărîna, îndepărtînd Muma — ultimul refugiu al Naturii şi deci ultimul obstacol în faţa creaţiei — şi-a dăruit una făcută de el. Nu numai creator al propriilor sale opere, dar mai mult, al Mumei—Ţărîne, din adîncul originilor: oare poate fi imaginată o răzvrătire mai mare faţă de ordinea lucrurilor, deci creaţie mai desăvîrşită?

Sîntem departe de iluziile în care trăia înainte de 1960, cînd credea în Materiile brute şi că forţele Naturii vor anihila cultura. Anticultura nu este nici materii, nici texturi naturale, este artificiul împins la limită ca şi cum ar fi materia întreagă, sau falsul generalizat ca o a doua natură. Deci iată ce este creaţia. Sarcina de anvergură a ajuns la sfîrşit şi, în acelaşi timp, la veşnicul său început, acum că a reinventat Ţărîna, Muma şi Originea. Actorul a ajuns ceea ce dorea să fie, echivalentul Naturii, dar nu lăsîndu-se în voia ei, aşa cum avea în vedere la început, ci tocmai pe dos, întorcîndu-i spatele, căci Natura era şi ea un mit de cultură. Germinaţie neîncepută, inepuizabilă; proliferare provenind de unde? mergînd încotro? Pînză nebună din fire de nedescîlcit sau, şi este acelaşi lucru, din fire din care două sau trei pot fi descîlcite în timp ce foiala celorlalte s-a schimbat între timp de o mie de ori.

Pămîntul său logologic — loc de zori şi de moarte, crepuscul de dimineaţă şi de seară — mai trebuie să fie şi fructificat. Dă naştere unui grandios monument de doisprezece metri înălţime destinat să împodobească espalanda Chase Manhattan din New York (inaugurată în luna octombrie 1972); o *Vilă Falbala* care trebuia să fie gata în



cursul anului 1973; o *Cameră cu pat sub pom* în mărime naturală.

Mai dă naştere unei lungi suite de desene în care se înghesuie proiecte ciudate de monumente figurînd arbori, personaje, nimic, avioane, arhitecturalizări, forme de îngrămădiri de oase, osişoare azvîrlite în aer şi care se asamblează după cum cad şi compun seria monumentelor lumii.

Picturi mari cu contururile adîncite, zise *Practicabile*, ca să alcătuiască un teatru schimbător.

Măşti, costume — cizme, pălării, mănuşi.

Actori în travesti care se strîmbă încet ca ceea ce vine, ca ceea ce trece.

Tablouri mobile jucînd piesa lumii, îmbucătăţită, proclamînd explozia lumii, fărîmiţată, stupidă, cioburi nebune, dispersate, cioburi îngrămădite, o lume care se duce.

CUPRINS

Prefață . . . . . 5
Cuvînt înainte . . . . . 14

*Prima parte*

DISLOCAREA APARENȚEI . . . . . 21
Capitolul I
Primele jaloane . . . . . 22
Capitolul II
De ajuns să zguduie tradițiile . . . . 47

*Partea a doua*

INVENTAREA MATERIILOR . . . . . 97
Capitolul III
Culesul hazardurilor . . . . . 98
Capitolul IV
A desface și a face . . . . . 160

*Partea a treia*

NOUĂ CONSTITUIRE,
NOUĂ FIGURAȚIE . . . . . 193
Capitolul V
Preliminarii . . . . . 194
Capitolul VI
Plan cu *Hourloupe* . . . . . 212
Capitolul VII
Unde este vorba de cultură și de *Hourloupe* și, de asemenea, de fereastră . 240
Capitolul VIII
Materializările utopicului . . . . . 270

Redactor : ILEANA ȘOLDEA
Tehnoredactor : GEORGETA PUSZTAI

*Bun de tipar : 20.V.1978. Apărut 1978*
*Coli de tipar 12,5 ; Planșe 6. C.Z. pentru bibliotecile mari 7.*
*C.Z. pentru bibliotecile mici 7,05.*
*Tirajul : 10.000+20+80 Ex.*

Întreprinderea Poligrafică „Filaret"
Str. F-ca de chibrituri Nr. 9—11.
București. Republica Socialistă România.